

# LA CIUDAD EN LOS MUSEOS

El papel articulador del vestíbulo

Florencia Köncke

Trabajo final de máster.

La ciudad en los museos. El papel articulador del vestíbulo.

Florencia Köncke.

Barcelona, 2020.

Director: Xavier Monteys.

Colaboradoras: Juliana Arboleda y Nuria Ortigosa.

MBArch – Proceso, proyecto y programación.

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona.

Universidad Politécnica de Catalunya.

# LA CIUDAD EN LOS MUSEOS

El papel articulador del vestíbulo





*Preámbulos.*

## INTRODUCCIÓN

*Capítulo dos.*

## URBANIDAD

La ciudad no es genérica	41
Ciudades museificadas	44
¡Estamos embalsamados!	47
Hacerse cargo	48
Bajo el mismo sol	50
Un puente	52

*Capítulo cuatro.*

## POLÍTICA

Podemos hablar	75
La cinta extensible	78
Vivo, plural y conflictivo	80
On sale	83

*Conclusiones.*

## DESENLACE

Once miradas	109
Un vestíbulo es	111

*Capítulo uno.*

## ORIGEN

Coleccionista	23
Ni asutero ni extravagante	26
Ni doméstico ni urbano	29
Ni preservación ni restauración	33

*Capítulo tres.*

## ARQUITECTURA

Punto de partida	57
Sobre acupunturas	60
Metamorfosis	63
Cuestiones de escala	65
Rastros de ciudad	68
A paso de hombre	70

*Capítulo cinco.*

## SIMBOLOGÍA

El ritual	89
Gritos del silencio	91
Sobre la luz	93
Armas inteligentes	95
Peligro de extinción	97
Tumores benignos	101

*Instrumentos.*

## BIBLIOGRAFÍA

*Construcciones complementarias.*

## ANEXOS



## RESUMEN

El objetivo de este trabajo es ofrecer una mirada sobre la relación de la ciudad contemporánea con los museos a través de sus vestíbulos. El vestíbulo es la articulación física, simbólica y sensorial entre la arquitectura y el individuo. Siendo el museo una institución dedicada a la adquisición, conservación, estudio y comunicación de la cultura para el desarrollo humano, se cuestiona una vez más su postura ante la sociedad. En este escenario, establecer el papel del vestíbulo como articulación entre las partes permite distinguirlo como espacio físico y a su vez como espacio simbólico. Esta primera subdivisión no pretende fundarse como una clasificación separativa, puesto que los temas son tangenciales e incluso, por momentos, transversales. Es, simplemente, un sustento para desarrollar el trabajo del modo más conciso posible. El espacio físico refiere a lo tangible y engloba dos escalas: urbana y arquitectónica. La primera, vinculada a la ciudad, plantea que un edificio cultural no debiera solamente modificar el medio en que se asienta sino también mejorarlo, integrándose al entorno y generando espacios de uso colectivo. La segunda, concibe al museo no solo como edificio sino como lugar estableciendo, a partir del vestíbulo, la relación con el museo desde su morfología. El vestíbulo como espacio simbólico refiere a intangible, lo que representa o debiera representar, desde un punto de vista político y experimental. El primero, pensado como un escenario de encuentro entre la cultura y la sociedad, donde estas debieran retroalimentarse, compartir y debatir libremente. Y experimental, como un espacio para la transformación física y mental ante la visita al museo y la relación sensorial con el edificio en cuestión.

Palabras clave: museo, vestíbulo, articulación, ciudad.



## CONTEXTO

El museo como institución ha estado en una crisis permanente y es sometido a un incesante proceso de transformación que, aún hoy, despierta múltiples expectativas y debates. La diversidad de opiniones y propuestas, tanto en la teoría como en la práctica, hacen imposible trazar una historia lineal. Los diferentes y por momentos contradictorios conceptos que el museo simboliza, describen un terreno complejo que cada vez más parece resistirse a ser simplificado. Partiendo de esta aclaración, el trabajo no es objetivo ni cronológico. Es una interpretación personal, en un momento determinado, de lo que el museo representa —o en muchos casos, debiera representar— tanto para la ciudad como para la sociedad. En mayor parte, se desarrolló durante el confinamiento debido al COVID-19, en un pequeño piso de Gràcia en la ciudad de Barcelona, con los museos a puertas cerradas y expectantes a cuáles serían los cambios que sufrirían al momento de su reapertura. Posiblemente, un momento que ha de encarnar otro punto de inflexión en la interpretación de estos edificios.



*Preámbulos.*

# INTRODUCCIÓN



Figura 01. Decidir. Des-embalando a la *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci luego de su confinamiento a causa de la segunda Guerra Mundial. El Louvre establece qué obras deben ser retiradas de las instalaciones y protegidas de los posibles bombardeos.



*«El museo es como un pulmón de una gran ciudad. Cada domingo el público fluye como la sangre al museo, y emerge purificada y fresca».<sup>1</sup>*

Georges Bataille

Los museos son de la ciudad. Y cuando se dice ciudad, se refiere al barrio donde se implanta y a la ciudadanía que la habita, diversa y difusa. Como premisa inicial, se retoma la crítica que noventa años atrás —momento de grandes polémicas a favor y en contra de los museos— plantea Georges Bataille.<sup>2</sup> En primer lugar, entender a los espectadores como el verdadero contenido de las prácticas del arte, siendo el museo el medio para ello —actitud compartida y reivindicada por Marcel Duchamp en su momento—. Ningún museo es un museo sin sus visitantes, puesto que son estos quienes le dan un sentido concreto. En segundo lugar, Bataille se refiere a la institución museística como guillotina, haciendo referencia a que es el museo quien delimita el concepto de cultura en la sociedad, estableciendo qué debe incluirse y qué excluirse. Sin embargo, resulta pertinente cuestionarse los criterios con que son creados estos límites y repensar los paradigmas culturales hoy establecidos.

1. BATAILLE, Georges.  
«Museo» en *La conjuración  
sagrada: ensayos 1929-1939*.  
Buenos Aires: Adriana Hidal-  
go, 2003, pág. 69-70.

2. Escritor, antropólogo y  
pensador francés, quién recha-  
zaba el calificativo de filósofo  
—también conocido bajo los  
seudónimos Pierre Angélique,  
Lord Auch y Louis Trent—.

Los museos son para la gente. El museo tendría que ser un espacio para la diversidad, el debate y la discusión contemporánea. El museo no debería tener una visión totalitaria, sino que debe dar lugar a otras interpretaciones. Para que esto suceda, es necesario que exista el espacio físico propicio para ello junto a una postura institucional abierta

al cuestionamiento. Desde los años noventa, el museo ha transitado lo que algunos autores describen como la banalización total de sus contenidos, desde una lógica del espectáculo, donde importa más vender entradas que comunicar un mensaje. Transformar la visión del museo como monumento totalitario sin banalizar su significado, es probablemente el desafío más grande que presentan actualmente estos espacios. Esta reflexión, es una invitación a repensar el museo desde una lógica alternativa, que dé lugar a la diversidad en cuanto a opiniones e interpretaciones, así como a la expresión del arte desde los conflictos y preocupaciones sociales actuales.

Jane Jacobs entiende a la ciudad como un problema de complejidad organizada,<sup>3</sup> donde el civismo y sentimiento de comunidad no se genera a golpe de normativa, sino a través de la creación de espacios donde la gente pueda compartir su tiempo y pensamientos. Espacios donde aprender a mediar, a ceder, a reconocer a los demás en sus diferencias y necesidades, reivindicando la importancia de las calles como lugares de relación. El espacio público necesita ser un ámbito diverso e inclusivo, en el cual deben promoverse la autonomía y la socialización de las personas. El derecho a la ciudad se materializa en el acceso y disfrute del espacio público que tiene la población. El museo entonces es entendido como un artefacto urbano, de la ciudad y para la gente, que debiera formar parte de estos espacios de carácter público para dar lugar a intercambios y relaciones diversas.

Enfocar la mirada en los vestíbulos de los museos, no solo es un método para acotar y centrar la investigación, sino que es una interpretación de estos espacios desde una perspectiva urbana —que podría en muchos casos ser trasladable a otros edificios públicos culturales con características similares, como pueden ser bibliotecas, templos o teatros—. Es en el vestíbulo donde se materializa un espacio físico de características ambiguas, un lugar para la pausa y el diálogo, como extensión de la acera, como espacio de transición, como plaza pública o pulmón en medio de la trama urbana consolidada. Incumben especialmente aquellos con vocación urbana que potencian la calidad del espacio público desde su forma e implantación en la ciudad. Son edificios que aportan calidad espacial actuando como anexos del espacio público de la ciudad.

Desde un punto de vista etimológico, la palabra vestíbulo se la debemos a Vesta, diosa romana encargada de proteger el hogar. Es ella

3. JACOBS, Jane. *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Madrid: Capitán Swing Libros, 2013.

quien da origen al término latín *vestibulum* cuyo significado era: el lugar de Vesta. En las *domus* este sitio estaba entre el interior y el exterior de las casas y albergaba una estatua o imagen de Vesta con el propósito de que protegiese la vivienda, así como a quienes vivían en ella. Representa el arte de mantener el fuego del hogar y del templo interno. Desde el punto de vista semántico, la palabra vestíbulo es definida como el «*atrio o portal que está a la entrada de un edificio*»<sup>4</sup> y posee múltiples sinónimos: recibidor, entrada, antesala, hall, porche, portal, atrio, umbral, recepción. Sin embargo, sin desconocer su connotación tanto etimológica como semántica, este trabajo hace un calado más profundo en su significado.

El vestíbulo es el espacio que recibe y despide al visitante y, al mismo tiempo, genera un lugar para la ciudad. No siempre el espacio que se pone en valor en estos ensayos presenta una boletería o un/a recepcionista. En ocasiones, el vestíbulo no presenta relación alguna con la ciudad, o directamente el museo prescinde de él. Es habitual encontrarlo inmediatamente al ingresar al edificio, pero también pueden ser pasarelas, pórticos o patios que se anticipan al acceso generando lugares de apropiación para el barrio. Incluso, puede ser necesario atravesar un espacio interior previo al vestíbulo propiamente dicho. Es la primera y última sensación que las personas experimentan en la visita, y a la vez, es el área intermedia que oficia de nexo, comunicación e intercambio entre la institución museística y la ciudadanía. Interesa resaltar el papel que simboliza el vestíbulo como espacio de relación y como pieza arquitectónica y urbana.

No existen dos vestíbulos iguales. Cada uno presenta características propias, que dependen del edificio, el sector de la ciudad donde se implanta, la época de su construcción y el tipo de museo que alberga —no así con las salas de exposiciones, donde a menudo su repetición equivalente provoca la pérdida de la noción del espacio dentro del edificio—. Una diferencia sustancial está en si el museo fue construido para ser museo o si, por el contrario, utiliza uno ya existente —a veces para preservar un edificio con cierto valor arquitectónico y, otras, como una simple reutilización de infraestructuras obsoletas—.

El vestíbulo es una articulación. Es una pieza flexible que une y a su vez separa a la ciudad del museo, tanto desde un punto de vista físico como simbólico. Es espacio físico en relación con lo urbano y arquitectónico. El vestíbulo se vincula o niega a la ciudad por medio de un

4. Definición de la Real Academia Española.

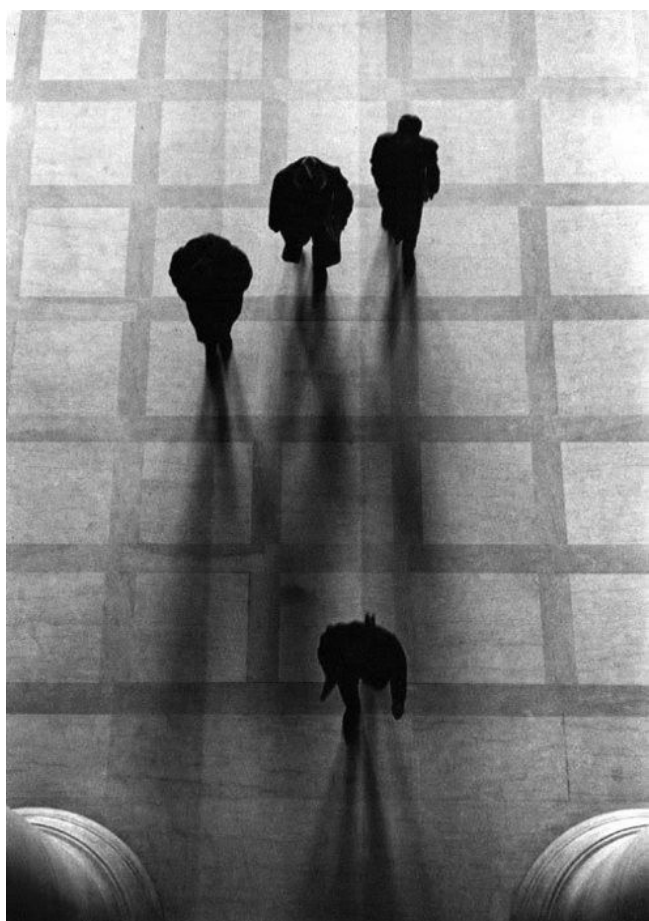


Figura 02. Abandonar la calle. Fotografía titulada *Going to class*, tomada en el MIT, Massachusetts, 1958.

gesto físico, así como también se abre o cierra al edificio en sí mismo. En segundo lugar, el vestíbulo como espacio simbólico está asociado al individuo y su experiencia, no solo en la visita al museo, sino en su potencial espacial para ser escenario de actividades políticas y sociales en las que las sociedades actuales se sientan representadas.

El espacio físico refiere al volumen arquitectónico que envuelve al vestíbulo. Es el lugar de la reunión, el ir y venir, el comienzo y fin de la visita. Un espacio multipropósito donde no solo se inicia el recorrido a exposiciones, sino que oficia de conexión entre las partes. En ocasiones, el vestíbulo cobra vida y es escenario de exposiciones efímeras o eventos de diversa índole. Al mismo tiempo, es el espacio del edificio que vincula al museo con la ciudad. Diversas estrategias proyectuales abordan al acceso del museo como nexo a la trama urbana—integrándose o cerrándose a ésta—. Accesos monumentales conducen a vestíbulos de la misma escala. Algunos portales pequeños comprimen el acceso para dirigir a un gran vestíbulo. Otros, exteriores, ofician de plazas públicas, como pulmones urbanos que dan aire a la trama consolidada o incluso son una plaza pública interior en sí mismos. Diversos en escala, forma y materialidad, son espacios que tienen un mismo sentido en cada museo: articular la relación entre la arquitectura y los individuos.

La articulación desde el punto de vista simbólico, en cambio, es el espacio como significado, comparado en diversas oportunidades con el vestíbulo de un templo. «*Cuando el visitante abandona la calle concurrida, necesita relajarse y adoptar un estado de ánimo tranquilo y receptivo antes de ingresar en las exposiciones. Es instructivo observar cómo se diseñan los templos en muchas partes del mundo: tienen un patio de entrada, un jardín o salón, donde el devoto puede entrar con el estado de ánimo adecuado antes de entrar al templo mismo*».<sup>5</sup> Es el lugar donde el individuo entra en una fase *liminal*<sup>6</sup>, de transformación, que lo ayuda a entrar en clima para la visita. Tanto en el templo como en el museo este espacio es leído como la transición física y sensorial de la persona con el edificio. Asimismo, el vestíbulo puede ser entendido como una *heterotopía*<sup>7</sup>, donde la transformación ocurre en un espacio que presenta un sistema de entrada y salida. Del mismo modo que en los templos egipcios y griegos aparece la antecámara —espacio que separa lo sagrado de lo profano—, en los museos aparece el vestíbulo como una forma de comunicar que en ese edificio ocurre algo diferente. El vestíbulo separa a lo ordinario de lo único, anticipando al visitante que está a punto

5. AMBROSE, Timothy. PAINE, Crispin. *Museum basics*. Nueva York: Editorial Routledge, 2012, pág. 44.

6. La *liminalidad*—del latín *limes*: límite o frontera, un concepto introducido por Arnold Van Gennep en 1908, y desarrollado posteriormente por Victor Turner en 1967—refiere a no estar ni en un sitio, ni en otro. Es estar en un umbral, entre una cosa que se ha ido y otra que está por llegar. Alude al estado de apertura y ambigüedad que caracteriza a la fase intermedia de un tiempo-espacio tripartito (una fase *preliminal* o previa, una fase intermedia o liminal y otra fase *posliminal* o posterior). Se trata, por consiguiente, del momento donde las distintividades triviales quedan suspendidas, lo que precisamente permite el paso entre una condición social y otra.

7. Término que Michel Foucault utiliza para describir ciertos espacios culturales, institucionales y discursivos que de alguna manera son *otros*: perturbadores, intensos, incompatibles, contradictorios o transformadores.

de experimentar algo singular. La transición no se da por una puerta ni un umbral, sino que es un espacio que da tiempo para la transformación. En los templos es donde ocurre el ritual de purificación, en el museo el espacio tiene el propósito de ajustar la mente y el cuerpo para el máximo beneficio de la experiencia que viene. Del mismo modo, es en el vestíbulo donde ocurre la resolución, es decir, el espacio proporciona la oportunidad para que el visitante cierre su visita y procese lo que ha experimentado.

La ciudad debe entrar en el museo y, al mismo tiempo, el museo debe salir a la ciudad. El vestíbulo tiene la capacidad de disolver el límite que existe entre uno y el otro. Juan Herreros y Jens Richter abordan la remodelación del vestíbulo del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires —MALBA— con la premisa de que *«la ciudad debe entrar en el museo y con ella, las personas»*, concibiéndolo como el espacio de relación, una gran plaza pública que debe ser un condensador social en el que todos los grupos ciudadanos quieran ser representados. En palabras de Marina Garcés, el arte no puede ocupar un lugar externo al propio sistema: es una actividad viva, plural y conflictiva con la que hombres y mujeres dan sentido al mundo que comparten y se implican en él.<sup>8</sup> El arte contemporáneo es la expresión creativa de personas con las mismas preocupaciones que el resto de los ciudadanos y así debería ser comunicado. El arte tendría que transmitir un mensaje que la gente entienda, y los museos deben colaborar en esta relación para ayudar a los ciudadanos a amar lo que exponen sus paredes.

En ese sentido, el edificio del Rijksmuseum de Ámsterdam —reformado por los arquitectos Cruz y Ortiz—, es uno de los grandes ejemplos de cómo un museo puede ser un espacio expositivo y a la vez una puerta de entrada a la ciudad. El vestíbulo del museo debería ser un punto de encuentro, no solo para los visitantes del museo, sino para toda la sociedad. La rotonda de la Tate Britain en Londres, proyectada por Caruso St. John, no solo restaura la entrada principal del edificio, sino que potencia una rotonda que distribuye el espacio y se abre a la ciudad dando una nueva oportunidad al museo de generar un espacio de reunión para los visitantes, pero también para un público que no recorre las salas expositivas.

Repensar entonces al vestíbulo del museo como oportunidad, como lugar de relación, como espacio para el debate, para la expresión social desde el arte y la arquitectura, es el principal objetivo de este trabajo.

8. GARCÉS, Marina. *Un mundo común*. Barcelona: Bellaterra, 2013, pág. 77.

Desde esta introducción, se invita al lector a cuestionarse el papel del museo en la cultura y la ciudad, tanto desde un punto de vista urbano y arquitectónico, como político y social.

• • •

Resulta necesario aclarar que, cuando se utiliza el término ciudad, no solo se refiere a la metrópoli desde una mirada física —edificios, calles, aceras, avenidas y plazas que la componen— sino también, y principalmente, a la ciudadanía que la habita. A partir de ello, el título del trabajo hace referencia a la relación de los museos con la ciudad desde ambas perspectivas coexistentes. Si bien el foco principal se centra en plantear, desde distintas aristas, el papel articulador del vestíbulo en esta correlación, por momentos resulta necesaria la alusión al museo como institución. Se es consciente de que no siempre los ensayos concentran su atención en el vestíbulo, entendiendo que, por momentos, es necesario realizar un abordaje a una escala más general que permita acometer la magnitud de los temas en cuestión.





*Capítulo uno.*

# ORIGEN

*Coleccionista. Ni austero ni extravagante. Ni doméstico ni urbano. Ni preservación ni restauración.*

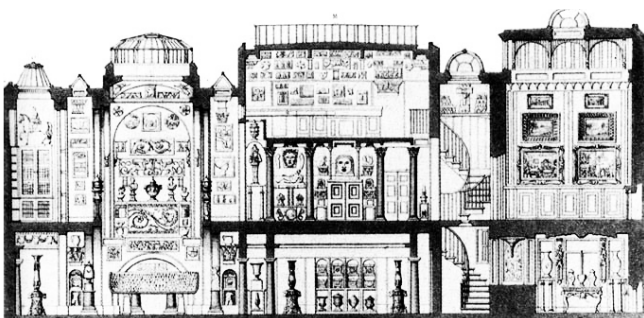


Figura 03. Sección de la casa-museo de John Soane, Londres.

Figura 04. Cámara de las curiosidades de Olle Worm, grabado de 1655.

Figura 05. 4213 colillas de cigarrillos tapizan una pared del museo de la Inocencia en Estambul, catalogadas por el año en que fueron fumadas por Füsün.

## COLECCIONISTA

*La primera fue en 1995. La tarea asignada por la maestra consistía en llevar a clase una típica hoja de otoño. A mis tres años, el desafío era realmente serio: quería encontrar la mejor. Salí con mi madre de la escuela y nos detuvimos en la acera a recoger la primera. A cada paso que dábamos, la siguiente me resultaba superior a la anterior. Simplemente, no podía detenerme. Ella, con su paciencia característica, apaciguaba el paso mientras sostenía mi recopilación. Empecé a descartar algunas puesto que ya no nos entraban en las manos. Al llegar a casa, un despliegue de hojas de otoño tapizó la mesa del comedor. Tras una hora de trabajo, había logrado agruparlas por tamaño, forma y color. Nunca encontré la mejor, cada una de ellas tenía algo especial. Verlas juntas me producía una gran satisfacción. Esta fue, sin lugar a duda, mi primera colección.*

[Relato personal. Escrito en Barcelona, el 12 de mayo de 2020].

Diversas colecciones nos rodean sin ser, en muchos casos, conscientes de ello. Todas las personas, en mayor o menor medida, somos coleccionistas. Pareciera que algunos objetos nacen para estar juntos —nuestras bibliotecas y armarios son un fiel reflejo de ello—. Clasificamos por tamaño, tipo, color, autor e incluso alfabéticamente. En ocasiones es el afecto o la melancolía que despiertan ciertos objetos sobre nosotros lo que les otorga un significado per se, individual y personal, que nos lleva a reunirlos, conservarlos y adorarlos. En el museo de la Inocencia de Estambul, existe una vitrina con 4213 colillas de cigarrillos de *ella* con su nota al pie indicando el día y qué representa. Es un ejemplo que lleva al extremo la sacralización de cierto objeto —que a fin de cuentas no es más que un residuo—. Es una colección que encarna cierta melancolía reflejada en la ajada belleza que conforman las partes de un todo incompleto y embrutecido por el paso del tiempo. Es un romanticismo que también es plasmado en la casa

museo de John Soane<sup>9</sup>, donde su estética recargada y la superposición de elementos escultóricos recuerda, en cierta medida, a los grabados de Piranesi.

Coleccionar es reunir un conjunto de cosas de la misma clase o que tienen algo en común y, generalmente, catalogarlas. El valor significativo que tienen algunos objetos es superior a su valor de uso o monetario. Krzysztof Pomian se refiere a estos objetos con el término de *sémiophores*, que significa, literalmente, portadores de significado.<sup>10</sup> Del mismo modo, Walter Benjamin coincide con este argumento al definir al coleccionismo como una práctica que transforma los objetos situándolos en el territorio de afectos y, por tanto, separándolos de los valores meramente mercantiles y de uso.<sup>11</sup>

Existen diversos motivos que conducen al coleccionismo. Algunos objetos son conservados como *tesoros*, refiriendo a conjuntos entendidos como indiscriminadas acumulaciones de objetos que combinan riqueza y rareza. El interés por guardar objetos extraordinarios y de naturalezas diversas en lugares sagrados es anterior al medievo. Los *cuartos de maravillas*, por ejemplo, también llamados *gabinets de curiosidades* eran piezas o muebles de una residencia en los que los nobles y burgueses europeos de los siglos XVI, XVII y XVIII coleccionaban y exponían objetos exóticos llegados de todos los rincones del mundo conocido. En otra línea surgen las colecciones asociadas a la *reliquia*, un objeto de culto y un vehículo ideal para la comunicación entre lo corporal y lo espiritual, entre lo material y lo inmaterial. «*Se consideraba reliquia todo objeto del que se dijera que había estado en contacto con un personaje de la historia sagrada [...] Por ínfimo que fuese el objeto, y fuese cual fuese su naturaleza, conservaba sin embargo toda la gracia de la que había estado investido el santo en vida*».<sup>12</sup> Eran piezas pensadas para su contemplación, pero que no podían mostrarse a un grupo indiscriminado ni pretendían proporcionar un valor estético. Por último, podemos ubicar a las colecciones denominadas como *trofeo*. Por cada guerra o territorio conquistado había que despojar al perdedor de su patrimonio cultural y exponerlo como método de ostentación política y social. Era una muestra de poder celebrada en el templo, donde los trofeos de guerra se exponían en silencio, como debía estar un prisionero. Fueron tesoros que, posteriormente, se convierten en embriones de lo que serían las colecciones reales y eclesiásticas que desembocaron durante los siglos XVIII y XIX en los museos.

9. El museo Sir John Soane alberga en su interior la colección de dibujos y modelos de los proyectos más importantes del profesional, además de varias colecciones de pinturas, dibujos y antigüedades que el arquitecto reunió a lo largo de su vida. La creación de esta casa-museo fue establecida con anterioridad a la muerte de Soane, instrumentada por medio de una ley privada del Parlamento inglés en el año 1833 pero solo entró en vigor a su muerte ocurrida en 1837.

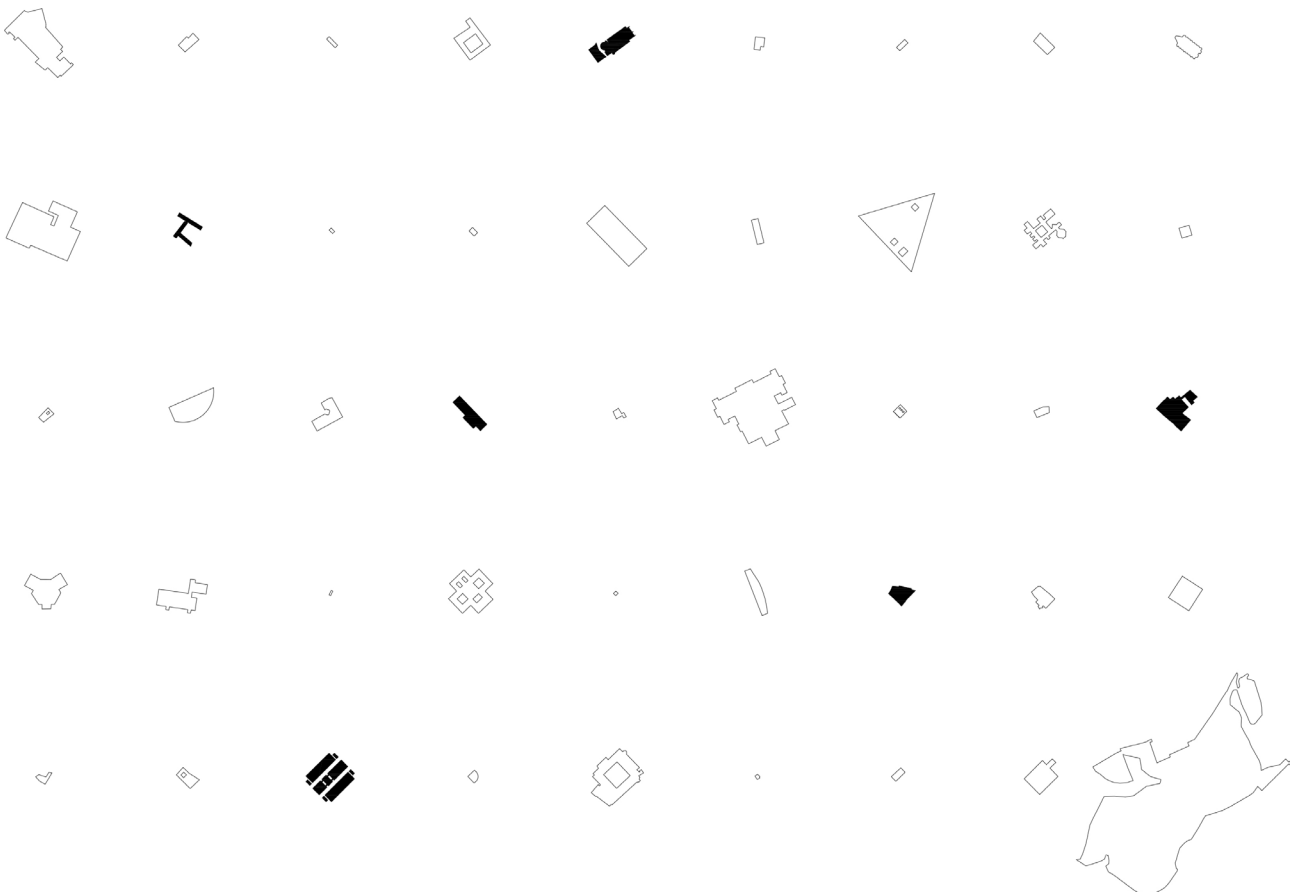
10. POMIAN, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: xv<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècles*. París: Gallimard, 1987.

11. BENJAMIN, Walter. «Historia y Coleccionismo» de 1937, en *Discursos interrumpidos*. Barcelona: Planeta, 1994.

12. POMIAN, op. cit., pág. 26-27.

Figura 06. Colección primaria de cuarenta y cinco museos en Barcelona –excluyendo de esta las catorce casas-museo de la ciudad–. Los señalados en negro refieren a los escogidos para las siguientes comparaciones.

La colección permite comparar y vincular objetos poniendo en valor características que, por sí solas, no serían necesariamente evidentes. Sea cual sea el origen que los reúne, lo cierto es que esta cobra un sentido mayor al que poseen los objetos en solitario. Finalmente, y con este objetivo, es una colección integrada por vestíbulos de museos en Barcelona quien da origen a este trabajo. No son objetos, son espacios. No son museos, son sus vestíbulos. Cada uno es diferente física y simbólicamente. Su morfología, escala, uso y entorno en que se implanta describen su singularidad. Sin embargo, estos son reunidos por presentar un interés particular en su relación explícita con la ciudad. De este modo, se busca ponerlos en relación a través de rasgos aparentemente compartidos, motivando las siguientes tres comparaciones. Estas, aunque pecan de descriptivas, son el puntapié necesario que da origen a la colección de ensayos que conforma todo el trabajo.



## NI AUSTERO NI EXTRAVAGANTE

Diecisiete años y tres kilómetros distan entre la construcción del museo de Arte Contemporáneo de Barcelona<sup>13</sup> —al que a partir de ahora llamaremos por sus siglas, MACBA— y el museo del Diseño de Barcelona<sup>14</sup> —al que también citaremos por sus siglas, DHUB—. El primero, proyectado por Richard Meier, es concebido en el marco de una operación de esponjamiento para el barrio del Raval. *«Junto con el centro cultural Casa de la Caritat y un nuevo edificio universitario al norte de su patio de esculturas, el museo ayuda a consolidar este nuevo barrio de las artes dentro del tejido urbano más amplio»*.<sup>15</sup> El segundo, obra de MBM Arquitectos, es inserto en la plaza de las Glorias como un objeto espectacular, proyectado en un sitio inacabado que pretende convertirse en un pulmón verde para la ciudad.

El MACBA se sitúa en la plaza de los Ángeles como un volumen ortogonal de estilo racionalista. Está fraccionado en tres zonas fácilmente diferenciables gracias a un volumen cilíndrico que interrumpe el desarrollo longitudinal del conjunto. La planta baja del edificio está dividida en dos sectores claros: acceso, librería y zonas privadas, y el gran atrio de triple altura que articula las circulaciones del proyecto y da acceso a las salas de exposición. En el caso del DHUB, el edificio se compone de dos partes. Un volumen horizontal subterráneo se despliega en todo el predio manipulando el desnivel existente y un cuerpo *martillo* emerge con una crujía idéntica a la de la calle Ávila. Es un envoltorio singular con una escala un tanto intimidante, el cual ostenta de un gran voladizo que reconocía volumétricamente un dispositivo que ya no existe: el viaducto de la plaza de las Glorias.

Ambas inserciones urbanas responden a la trama en que son concebidas. El MACBA es anclado al trazado de la ciudad en un entorno consolidado que difícilmente vaya a cambiar. El acceso reconoce las tensiones generadas por su entorno a través de tres axialidades evidentes. La calle d'Elisabets —que culmina en el acceso del convento de los Ángeles—, la calle Ferlandina y un eje imaginario que vincula a la iglesia Santa María de Montalegre con el convento. La entrada se sitúa en la intersección de los dos últimos, siendo el eje imaginario quien vertebraba al vestíbulo del museo. Sin embargo, la plaza de las Glorias es punto más complejo. En primer término, es un sitio inacabado que ha sido escenario de múltiples cambios y, posiblemente, continúe albergando otros. En segundo término, el edificio fue consumado en un entorno de escala desorbitada: la intersección de la Gran

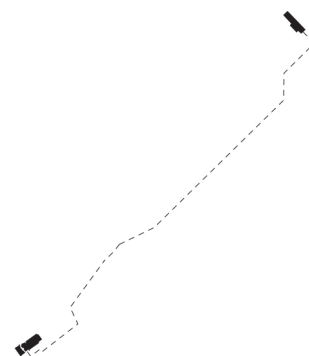


Figura 07. Recorrido entre MACBA y DHUB. Distancia 3,2 km. Tiempo caminando: 39 min.

13. El MACBA es un museo dedicado al arte producido en las últimas décadas y con vocación internacional enfocado en la investigación, generación de conocimiento y difusión.

14. El DHUB se origina a partir de la integración de las colecciones de cuatro museos: del museo de las Artes Decorativas, el museo de Cerámica, el museo Textil y de Indumentaria y el Gabinete de las Artes Gráficas, siendo el resultado de trasladar y unificar funciones hasta ahora dispersas.

15. *Richard Meier & Partners Architects LLP.*

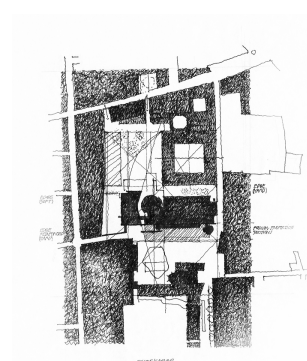


Figura 08. Dibujo implantación, MACBA, Barcelona.





Figura 09. Vestíbulo MAC-  
BA, Barcelona.

Figura 10. Vestíbulo DHUB,  
Barcelona.

Vía con la avenida Diagonal y la avenida Meridiana —aunque parece que, finalmente, con el proyecto del parque acabará por encontrar su identidad—. La arquitectura está sujeta a la única certeza construida que tiene el proyecto, la calle Ávila, quien culmina su recorrido dentro del museo.

El vestíbulo del DHUB es un espacio generoso en triple altura que oficia de condensador de flujos. Relaciona la plaza de las Glorias, el Pueblo Nuevo y la estación de metro, al mismo tiempo que distribuye a los visitantes en las entrañas del museo. Las escaleras mecánicas son el elemento vertical vertebrador y se encuentran posicionadas sobre el eje de la calle Ávila reafirmando su vínculo con la plaza. El vestíbulo es una plaza pública interior que ofrece servicio de cafetería, talleres vinculados al diseño y una biblioteca —*El Clot-Josep Benet*—, atrayendo a los vecinos del barrio más allá de las actividades del propio museo. En el caso del MACBA, el vestíbulo está compuesto por tres espacios: la recepción, la tienda y el atrio. La axialidad de su vestíbulo es potenciada físicamente por el pasaje exterior —quien separa el vestíbulo de las oficinas— y, visualmente, a través de la utilización de materiales transparentes. Un segundo eje perpendicular vincula el acceso con el atrio en triple altura y determina la dirección de la rampa, la cual enlaza todos los niveles de exposiciones. La posición del vestíbulo se ancla a las huellas que la ciudad le brinda en un entorno consolidado. Finalmente, el volumen del vestíbulo al exterior es limitado verticalmente por una gran cristalera buscando la continuidad de la nueva plaza de los Ángeles y, al interior, es un cerramiento opaco el que controla el acceso a las salas de exposiciones de la planta baja.

Ambas intervenciones son más que sus edificios. Desde un punto de vista formal, ambos museos provocan espacios públicos extrovertidos —con características diferentes— generando espacios abiertos que se vinculan con la ciudad. En el caso del MACBA, el pavimento de la acera cubre la plaza de los Ángeles y entra al museo forjando la continuidad entre el interior y el exterior. La plaza seca, con vocación de generar tejido urbano, se escurre a través de la recepción y la tienda enlazando la plaza de los Ángeles con la plaza Joan Coromines. Dentro del vestíbulo no se pierde en ningún momento la noción del entorno circundante, como sí sucede en las escaleras mecánicas del DHUB. Sin embargo, el martillo en la plaza de las Glorias genera una relación explícita y física con la ciudad. El vínculo con la trama urbana está concebido desde el corazón del vestíbulo como una calle techada o un

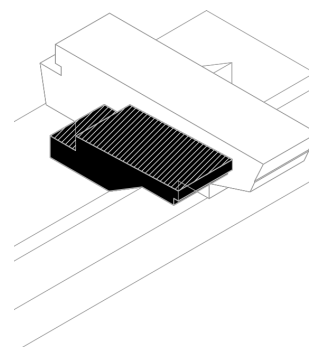


Figura 11. Volumen del vestíbulo DHUB, Barcelona.

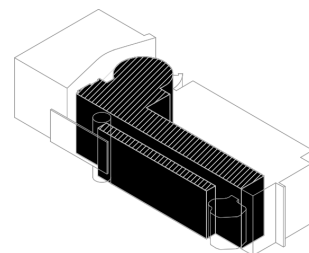


Figura 12. Volumen del vestíbulo MACBA, Barcelona.



16. Museo monográfico que alberga la colección donada en vida del artista a la ciudad. Luego de inaugurado el museo el escultor continúa ampliando la colección, por lo que el edificio prosigue ganando salas al palacio.

17. Can Framis surge de una iniciativa privada —fundación Vila Casas— y es un museo dedicado a la Pintura Contemporánea el cual alberga obras desde los años sesenta hasta el presente de artistas nacidos o residentes en Catalunya.

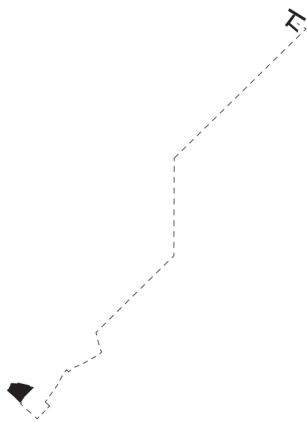


Figura 13. Recorrido entre Frederic Marès y Can Framis. Distancia 2,9 km. Tiempo caminando: 37 min.

18. El 22@ es un planeamiento del Ayuntamiento de Barcelona para la sustitución del tejido industrial obsoleto por la llamada *energía productiva limpia*: oficinas, hoteles, y universidades. Este marco ha permitido la demolición de casi todo el conjunto fabril existente, una extensión comparable con cuatro manzanas del Ensanche.

interior abierto. Finalmente, ambos museos dan paso a extensas plazas urbanas. Una alfombra verde cubre el volumen subterráneo del DHUB generando un espacio elevado que se relaciona con el futuro pulmón de la plaza de las Glorias. Un lago artificial remata el vínculo con la trama del ensanche y resuelve los desniveles existentes. En el museo del Raval, este espacio es mucho más que el recibidor del museo. Su actividad llega a un punto tal que el espacio no espera a que el museo abra sus puertas para activarse —aunque, seguramente, no podría vivir sin este—. Es un escenario urbano donde la cultura y la ciudad se vinculan y el museo se expande para ser pieza activa de la ciudad.

## NI DOMÉSTICO NI URBANO

Sesenta y un años separan a la inauguración oficial del museo Frederic Marès<sup>16</sup>, en 1948, de la reconversión del museo Can Framis<sup>17</sup>, finalizada en 2009. Ambas son intervenciones en edificios existentes que proponen su acceso desde un vestíbulo exterior. Con una distancia de tres kilómetros a pie entre ellos, el primero se sitúa en el centro histórico de la ciudad y ocupa parte de lo que fue el Palacio Real Mayor —sede de los Condes de Barcelona y reyes de la Corona catalana-aragonesa en la época medieval—. El segundo, proyectado por Jordi Badía y emplazado en el corazón del Poblenou, se instala en el edificio que albergaba la fábrica textil Can Framis, construida en 1865 durante la evolución de la burguesía industrial barcelonesa del siglo XIX.

Los dos vestíbulos son resultado de la preexistencia. El proyecto de Can Framis propone la rehabilitación de dos naves existentes y la sustitución de la tercera, en muy mal estado, por una nueva construcción que unifica el conjunto. Esta operación configura un patio que oficia de vestíbulo y se encierra a sí mismo como lugar de reposo para la ciudad. En el caso del museo Marès el acceso al mismo se da, desde la plaza de Sant Luí, por un espacio comprimido que conduce al patio o *vergel*, —ya existente en el Palacio Real Mayor—, siendo un claustro irregular caracterizado por un pequeño estanque central rodeado de seis naranjos. La intervención de este museo es una obra de preservación que ocupa un edificio declarado como Bien de Interés Cultural y, por tanto, da uso al edificio existente conservando sus características iniciales. En cambio, el Can Framis, es una reutilización —concebida en el planeamiento del 22@<sup>18</sup>— que conserva dos de las naves indus-



Figura 14. *Vergel* o vestíbulo exterior museo Frederic Marès, Barcelona.

Figura 15. Antigua puerta de la Real Audiencia, hoy acceso al museo Frederic Marès, Barcelona.

Figura 16. Vestíbulo exterior museo Can Framis, Barcelona.

Figura 17. Acceso al museo Can Framis, Barcelona.

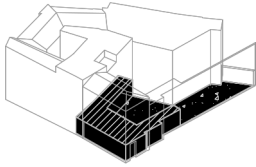


Figura 18. Volumen del vestíbulo museo Frederic Marès, Barcelona.

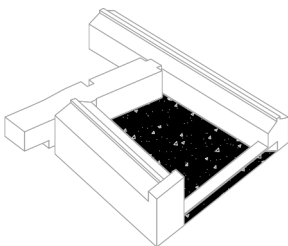


Figura 19. Volumen del vestíbulo museo Can Framis, Barcelona.

triales como memoria del antiguo barrio, pero la morfología y sentido del edificio cambia por completo siendo la chimenea el único elemento intacto del pasado industrial del edificio.

Habitar los vestíbulos exteriores es una experiencia en sí misma. El museo Marès se encuentra en una zona consolidada del barrio gótico. Casi en medio de la extensión de la calle de los Comtes existe un pequeño espacio abierto que la plaza Sant lu brinda al peatón. Un portal lateral enmarcado en pilastras de base cuadrada y coronado por un frontón nos invita a entrar al edificio. La descompresión de la calle se contrapone con la compresión que se percibe al atravesar el umbral. Luego de descender seis peldaños, nos adentramos en el claustro. El interés del espacio está dado por la disposición irregular de los elementos que lo componen. El *vergel* invita al visitante a permanecer en él, sentarse en un banco y observar sus naranjos o utilizar la cafetería a cielo abierto sin necesidad de entrar al edificio. En el caso del Poblenou, el acceso se da desde la calle Sancho de Ávila —en el tramo que es supermanzana desde 2016—. El museo se encuentra implantado un metro y medio por debajo del nivel de la calle y, su acceso, está separado de la supermanzana por medio de una depresión natural del terreno. Esta, atestada de vegetación, le otorga al visitante una aproximación sensorial especial, donde la sombra y el aire colman el espacio y cortejan la transición entre el ritmo de la calle y la tranquilidad del vestíbulo. Desde la calle de Roc Boronat se descienden nueve escalones que dirigen a la entrada del edificio, y, desde la calle Llacuna, son los jardines de Miquel Martí i Pol quienes nos conducen al vestíbulo. El espacio es abrazado por las tres naves y una losa de hormigón, quien completa el cuarto lado y sostiene el portón dando cierre al museo por la noche. Pocos elementos constituyen el vestíbulo: dos pequeños grupos de árboles en los laterales, la escultura central *Dell'Arte* del artista Jaume Plensa y el pavimento uniforme de hormigón, quien permite el reconocimiento de la puerta de acceso desde la distancia. En este caso, el atractivo del vestíbulo está en su sencillez espacial, resaltando las fachadas de las naves industriales existentes.

En Can Framis la relación volumétrica del vestíbulo con el museo es reforzada visualmente por un cerramiento acristalado en planta baja que envuelve la nave de obra nueva y, al mismo tiempo, aberturas de menor tamaño distribuidas aleatoriamente en el edificio. Asimismo, en el museo Marès la arquitectura se entrelaza con el espacio del claustro en un equilibrio indiscutible. Si bien funcionalmente los dos

museos podrían prescindir del espacio del vestíbulo, su ausencia cambiaría por completo la esencia de los mismos. Ambos simbolizan una pausa para la ciudad e incluso han sido escenario de diversas actividades culturales evidenciando su papel de plaza urbana. Mientras que en el patio del Marès hay un surtidor donde el día de Corpus se celebra la tradicional fiesta de *L'ou com balla*, el museo Can Framis ha sido escenario de festivales como el *Llum BCN*. Los jardines de Miquel Martí i Pol, si bien son propiedad del ayuntamiento, son gestionados por el museo para la realización de diversos eventos. En suma, ambos vestíbulos exteriores se adhieren a la red de espacios colectivos de la ciudad oficiando como espacios contenedores de actividad —con cierto grado de domésticos— y, al mismo tiempo, contenidos por la trama y articulando la relación de la cultura y la sociedad.



Figura 20. El jardín del *Vergel* se prolonga por encima del muro romano, actual museo Frederic Marès, ca. 1954-1962, Barcelona.



## NI PRESERVACIÓN NI RESTAURACIÓN

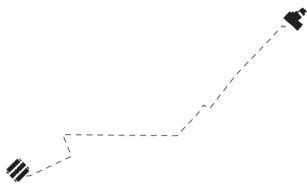


Figura 21. Recorrido entre CaixaForum y el museo Picasso. Distancia 3,4 km. Tiempo caminando: 45 min.

Tres años transcurrieron entre la última intervención del museo Picasso<sup>19</sup> —excluyendo en este comentario la construcción del edificio anexo— y la reconversión del centro cultural CaixaForum<sup>20</sup>. Con una distancia a pie de tres kilómetros y medio entre ellos, ambos museos se emplazan en sitios emblemáticos de la ciudad. El primero, en el corazón del centro histórico, ocupa lo que fueron cinco residencias aristocráticas de la calle Montcada —número 15, 17, 19, 21 y 23, respectivamente— siendo palacios originales de los siglos XIII y XIV que han sufrido importantes remodelaciones a lo largo del tiempo. El segundo, emplazado en la falda de Montjuïc, se sitúa en el edificio que albergaba la fábrica de hilados y tejidos Casaramona proyectada por Josep Puig i Cadafalch en 1909.

El museo Picasso es un ejemplo de la clara evolución del barrio gótico: *«nacimiento, desarrollo, apogeo espléndido, abandono y aplebeyamiento con su cortejo de mutilaciones y ruina y, finalmente, reacción salvadora que acude para impedir la desaparición total, obrando a la vez el milagro de la revalorización de lo que ha quedado»*.<sup>21</sup> El valor de la calle Montcada no radica en la riqueza individual cada residencia, sino que, por el contrario, germina y florece en el conjunto. El museo ha sufrido tres intervenciones de ampliación y, posteriormente, la construcción de un edificio anexo. Inicialmente se instaló en Montcada número 15 con una rehabilitación del edificio existente, realizada en 1963 por Joaquim Ros Ramis y Adolfo Florensa. En 1970 el ayuntamiento decide anexar el edificio contiguo y, en 1981, el siguiente. Las intervenciones hasta ese momento habían sido en cada residencia, sin establecer una conexión entre estas. En 1986 Jordi Garcés y Enric Sòria proyectan el vínculo entre los palacios valorizando la relación que tiene la calle Montcada con los patios y las antiguas residencias. Finalmente, en 1999, es Garcés quien se encarga de la nueva ampliación del museo incorporando las dos viviendas linderas —Montcada número 21 y 23—. Esta ampliación consiste en continuar el eje de circulación como nexo entre las residencias y permite la reconfiguración de los espacios del museo. Por último, en 2009, finaliza la construcción del edificio anexo también proyectado por Garcés. Esta vez, es un volumen independiente de obra nueva que se implanta en la plaza Jaume Sabartés y la calle Flassaders.

19. Inaugurado en 1963 en honor a Pablo Picasso, es un museo monográfico que revela los años de formación del artista así como su vínculo con Barcelona.

20. El CaixaForum es un centro cultural gestionado por la fundación La Caixa y forma parte de una red de centros que se extiende en varios puntos de España.

21. FLORENSA, Adolfo. *La calle Montcada*. Ayuntamiento de Barcelona, 1959, pág. 5.

Por su parte, el proyecto de la Casaramona es un conjunto modernista de pabellones de ladrillo de planta rectangular que, dispuestos parale-

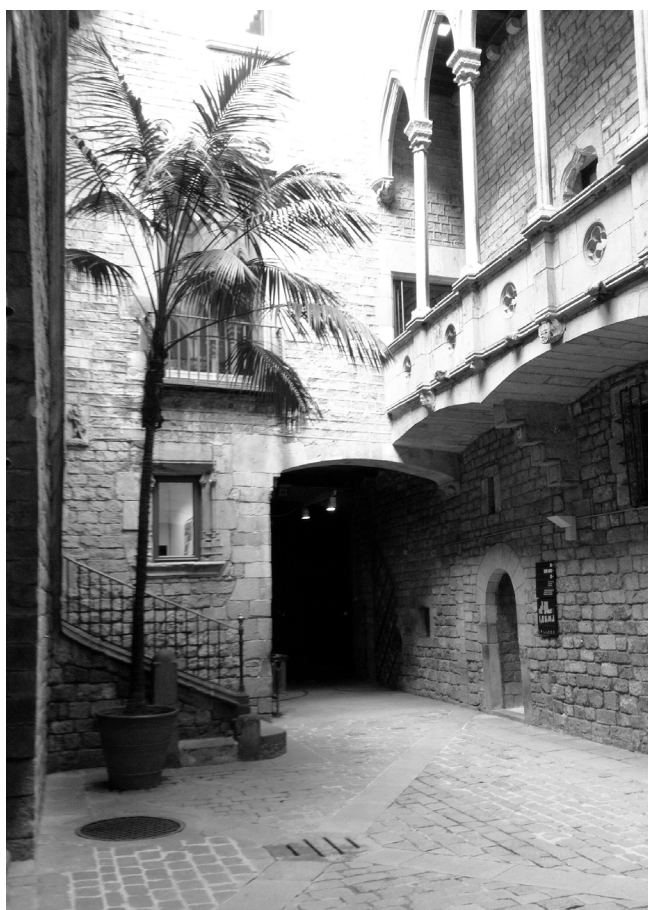


Figura 22. Escalera de acceso al *patio inglés*, CaixaForum, Barcelona.

Figura 23. Palacio Aguilar, acceso museo Picasso, Barcelona.

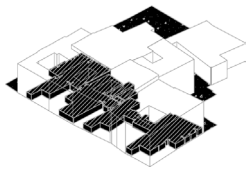


Figura 24. Volumen del  
vestíbulo museo Can Framis,  
Barcelona.

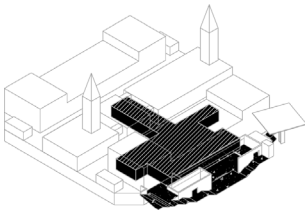


Figura 25. Volumen del  
vestíbulo museo Can Framis,  
Barcelona.

lamente, se desarrollan principalmente en una sola planta distribuida simétricamente. Estos se comunican por una red de calles internas facilitando el traslado de la materia prima y los productos de manufactura de la fábrica. Almenas, pináculos y cretas configuran una estética singular sobre la envolvente y dos torres de planta cuadrada otorgan jerarquía, rompiendo la horizontalidad del edificio. Una planta subsuelo coincide con el bloque central y, en los extremos de los pabellones laterales, se sitúa la planta superior. El edificio ocupa la totalidad de la manzana delimitada por las calles México, Gimbernat, Morabos y la avenida Francesc Ferrer i Guàrdia. La intervención, realizada entre 1997 y 2002, estuvo a cargo del arquitecto Roberto Luna para el edificio museístico, Francisco Javier Asarta en la restauración arquitectónica, Arata Isozaki para el cuerpo de acceso y Roberto Bru-fau en la restauración estructural. La intervención, sobre un edificio declarado Bien de Interés Cultural y con el fin de satisfacer la demanda del nuevo programa, respeta la preexistencia y proyecta un volumen subterráneo que se extiende en toda la planta de la fábrica doblando su capacidad. Se crean núcleos autónomos comunicados a través de pasajes internos y estructurados por un eje transversal central que alberga la escalera mecánica y ascensores.

La intervención del museo Picasso preserva las cualidades preexistentes de las residencias como un fiel reflejo del gótico catalán. Los cuatro accesos existentes ostentan de un umbral a cubierto que conduce a un patio a cielo abierto donde se hallan las escalinatas que dirigen a la planta noble. El vestíbulo del museo se compone de dos ejes claramente definidos. Uno, longitudinal y paralelo a la calle Montcada, oficia de eje estructurador del edificio, y cuatro transversales —a modo de peine— que vinculan a través de los patios el eje longitudinal con la ciudad. El pavimento pétreo de la acera se escurre dentro del museo como una alfombra capaz de coser la ciudad con el edificio. La espacialidad del vestíbulo solo puede ser entendida como resultado de los palacios existentes, por lo que es incomprensible si es observada de manera aislada. En lugar de un gran atrio, es una circulación de escala doméstica la que distribuye a los visitantes a las salas de exposiciones y otros servicios. Los arquitectos establecen una relación con el entorno urbano a través del vínculo entre la calle, los patios y el museo, dándole un nuevo carácter público al edificio.

Por el contrario, el CaixaForum cambia completamente la aproximación al edificio. El diálogo entre la contemporaneidad y el moder-

nismo se da en el *patio inglés* —como lo llamó Isozaki—, un patio blanco en piedra caliza que genera a través de una serie de niveles el nuevo vínculo entre la ciudad y el edificio. Una pieza escultórica de acero con cubierta de vidrio, el *tejesu* —árbol de hierro—, protege las escaleras mecánicas e identifica el acceso principal. El patio establece un contraste material y cromático con el vestíbulo. Se relacionan mediante un gran cerramiento de cristal contenedor del acceso giratorio. El patio alberga actividades al aire libre y permite proveer de iluminación y ventilación natural a la planta del vestíbulo. En contraste con el Picasso, la metamorfosis sufrida en la falda de Montjuïc genera un volumen completamente regular. El vestíbulo toma personalidad en consonancia con dos obras de arte: el mural del *Sol LeWitt* y la *nube de neón* de Lucio Fontana.

En ambos museos las exposiciones se organizan en las plantas superiores liberando la planta baja —planta sótano en el caso del CaixaForum— a la recepción, programas públicos y servicios del museo. En el CaixaForum el vínculo se da por medio de una escalera mecánica que simboliza el contraste entre la planta nueva y la existente. No obstante, en el Picasso, es una escalera de mármol que se superpone a la tectónica original y se mimetiza cromáticamente estableciendo una relación respetuosa entre lo antiguo y lo nuevo. La relación entre el vestíbulo y el museo se da a través de una secuencia de espacios en los que el visitante cambia de un palacio a otro casi sin darse cuenta.

Ambas propuestas son más que obras de restauración o preservación. Intervienen respetuosamente el patrimonio existente dotándolo de una nueva identidad consonante con el nuevo programa, pero con estrategias de intervención opuestas. Mientras que, el museo Picasso cose las residencias existentes unificando el conjunto con un vestíbulo corredor y poniendo en valor la riqueza medieval de los edificios originales, el CaixaForum opta por realizar una operación subterránea modificando el vínculo de la acera con el vestíbulo y sin alterar la preexistencia. Las dos intervenciones se centran, a fin de cuentas, en generar los vestíbulos para el nuevo programa siendo el espacio de acceso, relación y distribución de ambos museos.



Figura 26. Colocación de la  
placa con el nombre del museo  
Picasso en la fachada del Palau  
Berenguer d'Aguilar, 1963.





*Capítulo dos.*

# URBANIDAD

*La ciudad no es genérica. Ciudades museificadas. ¡Estamos embalsamados! Hacerse cargo. Bajo el mismo sol. Un puente.*

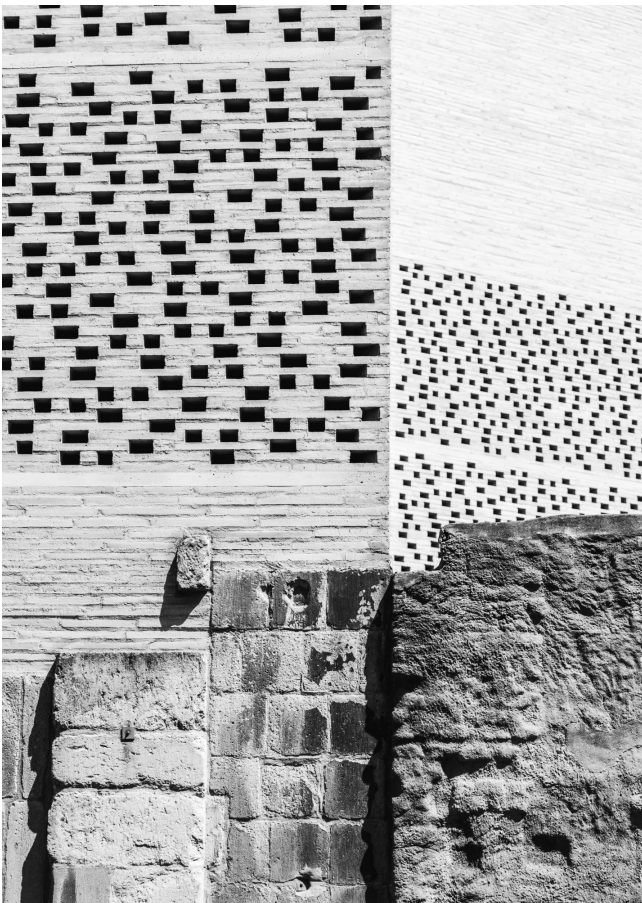


Figura 27. Estratos. Detalle exterior museo Kolumba, Colonia.

## LA CIUDAD NO ES GENÉRICA

*«¿Son las ciudades contemporáneas como los aeropuertos contemporáneos, es decir, “todas iguales”? ¿Es posible teorizar esta convergencia? Y si es así, ¿a qué configuración definitiva aspiran? La convergencia es posible solo a costa de despojarse de la identidad».<sup>22</sup>*

El texto *Ciudad Genérica* establece las consecuencias del proceso de homogenización que están viviendo nuestras ciudades a causa de la explosión demográfica producida a lo largo del siglo pasado, evidenciando que la convergencia de estas solo es posible despojándose de su identidad. Como punto de partida, interesa entender que la ciudad —al menos todavía— no es genérica. Una ciudad activa se impulsa y renueva a través de su identidad. Son sus particularidades quienes conforman su singularidad, otorgando el sentimiento de arraigo y pertenencia en sus ciudadanos. La arquitectura al intervenir en ella debería guardar coherencia respecto a las condiciones existentes, reconociendo el lugar donde se implanta. No es que se deba reproducir siempre desde una lectura de la tradición reproduciendo modelos tipológicos o constructivos que congelan a un sitio en una cierta época, sino que la arquitectura debe reinterpretar los modelos contemporáneos atendiendo a un sitio determinado con características determinadas.

22. KOOLHAAS, Rem. *La ciudad genérica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006, pág. 37.

23. JACOBS, Jane. *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Editorial Capitán Swing Libros, 2013.

La ciudad no es una hoja en blanco. El fracaso de la concepción moderna del urbanismo ortodoxo que entiende a la ciudad como una *tabula rasa* ha dejado en claro que la urbe debe ser comprendida como un registro de sucesos. Como ya adelantaba Jacobs, la ciudad debería ser diversa en usos, escalas, edificios y personas que interactúan y comparten el espacio, el tiempo y sus pensamientos.<sup>23</sup> El proyectista

al intervenir no se enfrenta a una alfombra desierta, por lo que su inteligencia no está en su creatividad genérica sino en la correcta comprensión del medio que interviene. *«El urbanismo no es el fruto talentoso del buen salvaje enfrentado con su pluma ante una hoja en blanco, ni se hace con la aplicación abstracta de ideas genéricas [...] La ciudad es fruto de equilibrios precisos. [...] La ciudad es una hoja, ciertamente una oportunidad siempre renovada de proyecto, pero una hoja cargada de rasgos adquiridos»*.<sup>24</sup> Del mismo modo que las ciudades, existen arquitecturas que entrelazan distintas épocas en un mismo recinto, sentando bases sobre una construcción existente. Por ejemplo, la basílica de Santa María del Miracle, en Tarragona, se asienta sobre la basílica visigoda —construida en la arena— dentro del conjunto del anfiteatro romano. O, en un sentido similar, el museo Kolumba de Peter Zumthor es construido sobre las ruinas de la iglesia gótica tardía Santa Columba, en Colonia, y captura en un mismo recinto el pasado y el presente.

Proyectar arquitectura no debiera ser simplemente proyectar un objeto. Si un edificio de obra nueva es diseñado desde una lógica geométrica como objeto de arte, nunca debiera estar implantado genéricamente. No se debería proyectar edificios como esculturas que se aprecian aisladamente del entorno urbano. El arte de proyectar se encuentra en el equilibrio que produce la armonía entre un edificio y su entorno. La arquitectura es arte *«cuando, consciente o inconscientemente, se crea una atmósfera de emoción estética, y cuando el ambiente suscita una sensación de bienestar»*.<sup>25</sup> Nadie comprendería que un artista modificara una obra ajena en el campo de la música, la pintura, la literatura o el cine —aunque existan ejemplos de ello, son menores en comparación con el campo de la arquitectura—. La arquitectura está en la ciudad, es de la ciudad y para la ciudad.

Por otra parte, interesa resaltar que el progreso de una ciudad no implica destruir su patrimonio. Las intervenciones que hacemos en la ciudad deberían ser leídas como capas que se superponen a las existentes, donde se esconden una detrás de la otra, viniendo las de arriba a corregir a las de abajo. No tenemos —ni queremos— ciudades de estreno, tampoco ciudades embalsamadas. No tiene sentido pretender borrar lo existente para generar algo nuevo, ni tampoco congelarse en un tiempo determinado. Las intervenciones que se hacen hoy deberían ser capaces de mejorar los estratos del ayer, siendo lo existente el punto de partida para una nueva propuesta. Deberíamos *«adoptar la estrategia del arqueólogo, entendiendo por tal a quien percibe la realidad como*

24. PARCERISA, Josep. RUBERT, Maria. *La ciudad no es una hoja en blanco*. Universidad Católica de Chile, 2000, pág. 10-11.

25. RIGGEN, Antonio. *Luis Barragán: escritos y conversaciones*. Editorial El Croquis, 2009, pág. 128-131.

26. MARTÍ, Carlos. «La manzana en la ciudad contemporánea» en *Urbanismo del COAM* N°31, Monografía II, Madrid, pág. 6-10.

27. Véase MONTEYS, Xavier. «Errores monumentales» *El País*, 10 de mayo de 2012.

*una superposición de estratos todos ellos relevantes; a quien trata de descubrir el sentido de cada fragmento para recomponer, a partir de su articulación, un orden complejo; a quien concibe su aportación como un estrato más que debe sumarse a los vestigios del pasado de modo que éstos se incorporen a la nueva estructura».*<sup>26</sup>

Sin embargo, rescatar el patrimonio no debería implicar derribar algo existente. Diversas construcciones se han erigido sobre una edificación previa con un sentido práctico evidente. La obsesión por la recuperación y la distinción entre cuales épocas históricas son de interés —arquitectura romana, románica o gótica— y cuáles no, han llevado a ayuntamientos a desmantelar conjuntos en la ciudad que forman parte del entramado urbano. Casos como la recuperación de la parte sur de la muralla romana en Barcelona, sobre la calle Sotstinent Navarro<sup>27</sup>, han sufrido el derribo de varias casas que estaban sobre esta. El proyecto del mercado del Born —El Born Centro de la Cultura y Memoria— cambia el programa de la propuesta por encontrar trazas del pasado, realizando un museo en homenaje a las excavaciones. Eliminarlas es borrar un pasado que también le pertenece a la ciudad. El valor de la ciudad está en la superposición que la compone y las contradicciones que en ella se enseñan.

Los siguientes ensayos analizan a la ciudad desde puntos de vista urbanos diversos. Por un lado, interesa enunciar que la preservación de una identidad no debería llevar a una ciudad a convertirse en un museo a gran escala. Por otra parte, se observa la relación de los vestíbulos de los museos con la ciudad desde diferentes perspectivas. Para



Figura 28. Memoria selectiva.  
Derribo de las ocho casas que  
ocultaban la muralla romana en  
Barcelona, 1957.



poder hablar del vestíbulo es imprescindible hablar de ciudad, puesto que la ciudad se nutre del museo, pero también el museo debe nutrirse de la ciudad. El museo es entonces capaz de cambiar a su entorno, del mismo modo que su entorno tiene la capacidad de influir en él.

## CIUDADES MUSEIFICADAS

Las ciudades son dinámicas y difusas. Una ciudad debiera ser entendida como una sumatoria de capas: trazas de todas las épocas, que se superponen, entrelazan y mutan cada día. El centro de la ciudad es entendido como medio capaz de afrontar situaciones inesperadas de cambio y no como un lugar acabado, puesto que la ciudad es capaz de albergar nuevas capas que la transformen. Así las describe Jacobs, entendiéndola como un problema de complejidad organizada donde existe un equilibrio entre las partes. Sin embargo, la preservación excesiva —en muchos casos presionada por la presencia del turismo— lleva a algunas ciudades a ser simplificadas, museificadas o tematizadas, con el fin de lograr la fácil comprensión del visitante, terminan transformándose en un centro de consumo a cielo abierto.

La obsesión por preservar la identidad termina destruyéndola. Rem Koolhaas argumenta que cuanto más poderosa es la identidad más aprisiona, más se resiste a la expansión, la interpretación, la renovación y la contradicción. Proteger la identidad de una ciudad no debería implicar impedir su transformación y evolución. En ocasiones



Figura 29. Identidad paralizada. Fotograma de la película *Una habitación con vistas* de James Ivory, Florencia, 1985.



«una ciudad antigua y singular, como Barcelona, al simplificar excesivamente su identidad, se torna genérica. Se vuelve transparente, como un logotipo».<sup>28</sup>

El casco antiguo de diversas ciudades —principalmente europeas—, con alto contenido histórico y valor patrimonial desde una perspectiva arquitectónica, se han preservado, restaurado y defendido a un punto tal, que buscan mantener o recrearse a imagen y semejanza de lo que fueron en el pasado. Bien sabemos que en la actualidad estas son las ciudades tematizadas que *mueren de éxito* —sin profundizar, pero tampoco dejar de mencionar, los problemas de gentrificación y especulación inmobiliaria que giran alrededor de ellas<sup>29</sup>—. Carcasona parece transportarnos a un enorme parque temático medieval. Sectores de Praga, Venecia, Florencia o incluso el barrio gótico en Barcelona, presentan un estatismo al que algunos autores denominan como una museificación irreversible. Son ciudades que pueden ser leídas como un museo estático en sí mismas, detenidas en el tiempo, como si la erupción del Vesubio también las hubiera alcanzado a ellas. Resulta oportuno discutir acerca de qué sentido tiene este afán de recuperar la historia de las ciudades, puesto que parece que, en algunos casos, trae más problemas que satisfacciones.

28. KOOLHAAS, Rem. op. cit., pág. 42.

29. MONTANER, Josep Maria. MUXI, Zaida. *Arquitectura y política. Ensayos para mundos alternativos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2011, pág. 147-152.

30. El simposio contó con la presencia de James Johnson Sweeney (historiador y comisario de arte el MoMa), Frederick Kiesler (escultor y arquitecto), Josep Lluís Sert (arquitecto), Henry Russell Hitchcock (historiador), Ben Shahn (pintor) y el propio Philip Johnson.

31. JUNCOSA, Patricia. *Josep Lluís Sert. Conversaciones y escritos. Lugares de encuentro para las artes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011, pág. 37.

El valor de la preservación está en la armonía y autenticidad entre las partes. En el simposio organizado por Philip Johnson en 1951<sup>30</sup>, Josep Lluís Sert pone en valor la relación entre la pintura y la escultura con la arquitectura, entendiendo al museo como el lugar de encuentro de todas las artes. Para lograr un resultado integral, el pintor, escultor y arquitecto deberían construir un equipo integrado. No obstante, esto no solo sucede en la arquitectura; en ocasiones se extiende y compone sectores en la ciudad. En la Acrópolis de Atenas, la arquitectura y la escultura se integran armónicamente, —y también la pintura, aunque ya no podamos apreciarlo— formando un conjunto que funciona constituido. En Venecia «*las dos columnas de la piazzetta adyacente a la plaza de San Marcos, la Biblioteca de San Marcos, la Loggetta de Jacopo d'Antonio Sansovino, el campanile, el Palacio Ducal, y por supuesto, la Procuraduría vieja y la nueva; [...] pertenecen a periodos diferentes, están reunidos y juntos interpretan una sinfonía maravillosa. Ninguno de los edificios por separado, ninguna de las esculturas fuera del lugar donde está sería la mitad de interesante de lo que es hoy. Aquí tenemos un ejemplo perfecto de grupo sinfónico*».<sup>31</sup> No obstante, esta conformidad en ocasiones es forzada o inventada como estrategia de marketing urbano. Cuando la unidad se genera de manera obligada, no solo se banaliza, sino que se vulgariza el lugar.

Las urbes no deben inventarse una identidad. Exposiciones universales, olimpiadas o mundiales de fútbol han tematizado sectores de ciudades con el fin de venderse al turismo, creando una fantasía urbana que, pasado el evento, pierden uso y sentido. No solo no representan la identidad real de ellas, sino que, además, son un exceso de recursos y construcciones innecesarias que en numerosos casos encarnan un problema para la ciudad. La Ciudad de las Artes y las Ciencias en Valencia, el sector olímpico de Pekín, o el recinto de la Exposición de Zaragoza, crean parques urbanos que solo son visitados por el turismo. Sería pertinente cuestionarse, por ejemplo, quién habitó estos espacios durante los meses de confinamiento. En cierto sentido pasa algo similar en el Poble Espanyol o el Fórum de Barcelona. O peor aún, el recinto de la exposición de Hannover del año 2000, el cual se realizó a unos pocos kilómetros del centro, y si bien varios pabellones se han desmontado, otros se encuentran totalmente abandonados y en muy mal estado generando diversos inconvenientes urbanos y sociales.

Debemos cuestionarnos las formas de intervenir en el medio construido. El patrimonio hay que protegerlo, siempre y cuando sea real. Si embalsamamos las ciudades, las convertiremos en un museo estático a gran escala. Si nos inventamos identidades, habitaremos una película construida que, más que un museo, se asemejará a los parques de diversiones de Coney Island —que bien a descrito Rem Koolhaas en *Delirio en Nueva York*—. Arquitectos y urbanistas deberíamos contribuir desde una lógica de ciudad viva, dinámica, conflictiva y activa. Querer devolver al monumento un estado completo que pudo no haber existido nunca no parece tener demasiado sentido. Se debe saber integrar y respetar el entorno social y cultural existente ya que, en caso contrario, estos procesos serán mortales para la vitalidad de las propias ciudades. Es desde la política y las administraciones públicas que se debe regular el uso de estas ciudades, equilibrar el comercio, realizar políticas de vivienda que no expulsen a sus residentes y promover la calidad y mantenimiento del espacio público. La creación de auténticos espacios colectivos de dominio público es, sin lugar a duda, una vía para ello. Ejemplos como el SESC Pompeia en San Pablo o el Pompidou en París no solo proporcionan edificios culturales, sino que crean plazas urbanas y espacios colectivos como pulmones para la ciudad.

## ¡ESTAMOS EMBALSAMADOS!

Advertencia al lector: este texto no tiene un objetivo informativo, sino reflexivo. Es irreal y fantástico. No se pretende plantear una solución útil o aplicable. Es estrictamente necesario leerlo a continuación del ensayo anterior. La autora no se hace responsable de las confusiones que pueda ocasionar en el receptor. Los hechos y personajes son ficticios. Cualquier parecido con alguna vicisitud de la realidad es pura coincidencia.

El equilibrio entre la preservación y el progreso se ha ido de control. La conservación ha ganado la batalla y ahora, la distopía de habitar una ciudad museificada se ha hecho realidad. La ciudad es un museo. Existe un horario de entrada y otro de salida. Por la noche, la ciudad está dormida. El viento se ha detenido hace tiempo. La temperatura es estable. La luz es tenue y los sonidos del ambiente se han tornado invariables. Las calles, aceras y avenidas, líneas bus y de tranvía se han transformado en meras vías de circulación que conducen de una obra de arte a la siguiente. Ya no se utilizan los mapas convencionales. Los rumbos son definidos desde una audioguía. La ciudad embalsamada tiene diversos accesos. Los hay en el aeropuerto, en nodos de autovías y en terminales de metro. Es conveniente ingresar temprano puesto que su aforo es limitado. El vestíbulo está disperso: plazas, sitios neurálgicos y logísticos donde aparcen buses turísticos y lugares de encuentro para *free walking tours*. Las estaciones de metro son las entrañas del museo. Las salas de restauración y conservación son cosidas por líneas subterráneas. El museo de historia ha pasado a ser la casa de gobierno. Un velo ha cubierto su ingreso y ahora solo pueden entrar quienes tienen un acceso preferencial. Representa al poder ejecutivo y es quién establece qué edificios pueden exhibirse y cuáles deben ocultarse en depósitos y almacenes. Ya no quedan restaurantes ni comercios, únicamente subsisten las tiendas de recuerdos. Los edificios forman una colección de arquitectura solidificada. Solo unos pocos parecen entender el significado o motivo de su aparente agrupación. Se pueden mirar, pero nunca tocar. Mucho menos entrar. Las masas originan el único movimiento perceptible. Todos los transeúntes caminan a una velocidad similar. Se detienen un instante, observan la obra que tienen delante y continúan su paso. Las multitudes se abarrotan frente a aquellas supuestamente trascendentes. Algunos murmuran en un tono reducido. La ciudad les pide silencio. En las calles no se puede comer ni sacar fotografías. La urbe petrificada es habitada

únicamente por turistas. Los personajes locales que continúan en ella están ahí únicamente para protegerla.

Los arquitectos y urbanistas de la ciudad embalsamada son, sin más, restauradores. Han dejado de proyectar y solo tienen permitido conservar. Los avances tecnológicos solo pueden ser aplicados a los procesos de preservación. Los científicos no pueden explorar. Los ingenieros no pueden calcular. Los investigadores solo detectan patologías y los artesanos deben enmendarlas. Los artistas, diseñadores, músicos y revolucionarios se han ido. Ya no hay lugar para ellos. La nueva administración no podía permitirles especular sobre un futuro que no acontecerá. Los habitantes de la ciudad están buscando una nueva. Esta no los representa. La ciudad embalsamada le rinde culto a una identidad petrificada en la que no se sienten reflejados. Resulta que, en el afán de querer atesorarla, han acabado destruyéndola.

## **HACERSE CARGO**

Diversos problemas urbanos que atañen hoy a nuestras ciudades tienen la posibilidad de mejorarse desde la arquitectura, siendo esta un medio para hacerse cargo. Los edificios tienen la capacidad de inducir urbanidad, por lo que desde la estrategia proyectual es necesario atender a los problemas que existen en el medio. El proyecto arquitectónico debiera responder al sitio donde se implanta, comprendiendo tanto el lugar que se interviene como la sociedad que lo habita. Hacerse cargo desde la arquitectura es proponer no solo desde la concepción morfológica y formal, sino también programática y social. Un edificio tiene la capacidad de contribuir en su entorno del mismo modo que el entorno puede influir en él.

El vestíbulo es un medio para hacerse cargo. Siendo el lazo entre la trama urbana y el edificio, este debiera resolver el vínculo con la ciudad desde su implantación. Nos referimos a estas intervenciones que no pueden ni deben ser ajenas al contexto en que se construyen. Por ejemplo, el DHUB se implanta en un sitio conflictivo e inacabado de la ciudad de Barcelona—al momento de su construcción—, el cual ha experimentado una mutación constante. Sin embargo, su vestíbulo de doble acceso —siendo término de la calle Ávila— resuelve el límite entre la plaza de las Glorias y la trama urbana del ensanche. Soluciona el desnivel del terreno y oficia como plaza pública interior en

32. Véase ANGULO, Silvia.  
«El Hermitage reitera su  
apuesta por el puerto de  
Barcelona» periódico *La Van-  
guardia*, 20 de julio de 2020.

sí misma. Concentra programas para el barrio como la biblioteca *El Clot-Josep Benet*, una cafetería y talleres, proponiendo un espacio que actúa de plaza pública interior albergando actividades independientes al propio museo.

Los museos como artefactos arquitectónicos deben proponer ciudad. No es que sea una cuestión exclusiva de los museos, pero resulta pertinente señalar que operaciones en la ciudad consolidada desde edificios públicos y con vocación colectiva deberían ser capaces de resolver un problema urbano. Los museos, bibliotecas, teatros o centros cívicos, al implantarse en la ciudad, no solo deberían modificar el medio sino mejorarlo. El Guggenheim de Bilbao es reconocido por impulsar y recuperar parte de la ex zona industrial de la ciudad. La casa de la Música de Oporto es una pieza exenta que libera a su alrededor una plataforma pública potenciando un eje urbano. El Museo Nacional de Arte de Catalunya —MNAC— refuerza y culmina la calle María Cristina. El MACBA fue concebido en el marco de una operación de esponjamiento para el Raval, ayudando a consolidar el tejido urbano del barrio.

En ocasiones, hacerse cargo es no hacer. El proyecto para el Hermitage de Barcelona plantea un museo abierto a los barceloneses, donde se ha previsto un vestíbulo principal al que acceder desde diferentes entradas situadas en las tres plazas públicas que lo rodean a distintos niveles.<sup>32</sup> El despacho de arquitectos liderado por Toyo Ito continúa trabajando en el proyecto a pesar de los conflictos dentro del ayuntamiento —verdaderamente mediatizados en los últimos meses—. Sería pertinente cuestionarse, en primer lugar, si el puerto realmente necesita un artefacto como este. En segundo lugar, qué le va a aportar esta intervención a la ciudad. Es irónico pensar que el proyecto este planteado desde un supuesto vínculo con el entorno —aunque ni en volumetría ni en materialidad presenta coherencia alguna con el mismo— cuando este ni siquiera tiene la certeza de ser implantado allí. El hecho de proyectar un museo abierto a la ciudad que propone la típica propuesta programática de museo contemporáneo no debería habilitarlo a ser construido. Sería adecuado que la prioridad este en cuestionarse qué necesita o no Barcelona y no en el antojo de instalar un museo franquicia, por el simple hecho de poseer un Hermitage en la ciudad.

## BAJO EL MISMO SOL

La importancia de los espacios colectivos en el desarrollo y evolución de una sociedad son incuestionables. Es necesario entender a las calles, plazas y parques como el lugar de relación entre la ciudadanía y su arquitectura, donde el derecho a la ciudad se materializa en el acceso y disfrute de los espacios colectivos por todos los ciudadanos. En primer lugar, resulta oportuno establecer la diferencia que existe entre espacio público y espacio colectivo. El espacio colectivo no es únicamente el espacio público dominio de la administración. Así como existen edificios públicos que no son de carácter colectivo, existen operaciones en edificios privados que pueden generar tejido urbano. Lo importante en los museos que estudiamos no está en si son públicos o privados, sino en su capacidad de crear espacios que sean para la ciudad. *«El espacio colectivo es mucho más y mucho menos que el espacio público, si éste lo limitamos al de propiedad administrativa. La riqueza civil y arquitectónica, urbanística y morfológica de una ciudad es la de sus espacios colectivos, la de todos los lugares donde la vida cotidiana se desarrolla, se representa y se recuerda. Y quizás éstos son, cada vez más, espacios que no son ni públicos ni privados, sino ambas cosas a la vez. Espacios públicos absorbidos por usos particulares o espacios privados que adquieren un uso colectivo».*<sup>33</sup> La calidad de una ciudad está —entre otras cosas— cuando logra dar valor público a lo privado, cuando lo individual al ser colectivizado resulta rico para toda la sociedad.

Existen edificios con vocación colectiva que, para ingresar a ellos, es necesario acceder por un patio o jardín. Este es el lugar que oficia de vestíbulo —aunque aquí no encontremos ninguna recepción—, ya que es el espacio que recibe a los visitantes y los conduce dentro del edificio. Se comportan como vacíos urbanos que cuando abren sus puertas al público encuentran un rasgo de plaza, albergando otras actividades que las de un vestíbulo convencional. Son contenedores de actividades cívicas que tienen la capacidad de trascender su individualidad, donde las distintas piezas adquieren proximidad y, por tanto, dan sentido a la ciudad. En este sentido, es preciso afirmar que los vestíbulos exteriores deberían ser de la ciudad.

La correcta evolución de una ciudad debería gestionar la articulación entre esta y sus museos. Las plazas de la ciudad históricamente se presentaban como el lugar de referencia de una colectividad, siendo escenario de una multiplicidad de funciones que actualmente se encuentran dispersas en la ciudad. La acción sobre el espacio públi-

33. SOLÀ-MORALES, Manuel. «Espacios públicos y espacios colectivos» periódico *La Vanguardia*, 12 de mayo de 1992.



Figura 30. Pulmones urbanos. Plaza Beaubourg delante del Centro Pompidou, París.

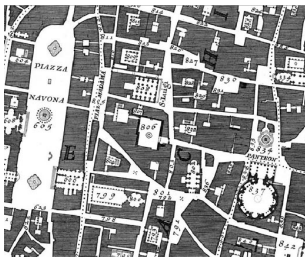


Figura 31. Fragmento del Plano de Roma, realizado por Giambattista Nolli.

co repercute inmediatamente en los comportamientos sociales, en la autoestima de los barrios y de las ciudades. La cultura arquitectónica tiene en esos escenarios la oportunidad de liderar las dinámicas de progreso y transformación urbana. La mejora de los espacios públicos redunda en la ciudad como territorio de integración. Sería atinado que las redes de espacios públicos de nuestras ciudades fueran capaces de absorber a los vestíbulos de sus museos —y especialmente, los que son a cielo abierto—, ya sean intervenciones de acupuntura o grandes regeneraciones urbanas, tal como si dibujáramos un plano de Giambattista Nolli.<sup>34</sup>

34. Representación de Roma realizada en 1748 por Giambattista Nolli, quien dibuja el espacio construido en planta de manzanas y edificios mediante un relleno en negro, y reinterpreta los espacios públicos cerrados, como la columnata de la plaza de San Pedro o la del Panteón, como espacios públicos abiertos, formando parte de la red de espacios públicos de la ciudad.

Existen diversos tipos de plazas urbanas como antesala de un museo. No tienen el mismo rol urbano un patio interior que una plaza al exterior de un edificio. Los vestíbulos de Can Framis y de Frederic Marès generan un espacio de pequeña escala contenido por el edificio que, permite una relación cercana entre el visitante y el museo. Son espacios tranquilos con cierto grado de domesticidad—sobre todo en el caso del museo Marès, donde los usuarios se apropian del *vergel*, leyendo un libro o tomando un café—. La plaza del centro de la Cultura Contemporánea de Barcelona —CCCB— genera un espacio de reposo siendo al mismo tiempo un pasaje urbano. No obstante, el espacio generado como antesala del MACBA o el plano inclinado del Beaubourg que desciende suavemente delante del Pompidou de París tienen un carácter abierto con el fin de airear la trama. Otras presentan escalas

desorbitadas, como la plaza del Hermitage en San Petersburgo, que encarnan una función autónoma al edificio como plataforma de intercambio y de paso, donde residentes y turistas se cruzan en todas direcciones. Pero, finalmente, son espacios de intercambio social y con vocación colectiva. Sean cuales sean las actividades que en ellas se celebren y las escalas que manejen «una plaza es lo que ocurre en una plaza»<sup>35</sup>.

35. FAVOLE, Paolo. *La plaza de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995, pág.165.

## UN PUENTE

*«Se piensa, ciertamente, que el puente, ante todo y en su ser propio, es sin más un puente. Y que luego, de un modo ocasional, podrá expresar además distintas cosas, con lo cual se dice que se convierte en símbolo [...] Pero el puente, si es un auténtico puente, no es nunca primero puente sin más y luego un símbolo. Y del mismo modo, tampoco es de antemano solo un símbolo en el sentido de expresar algo que, tomado de un modo estricto, no pertenece a él. Si tomamos el puente en sentido estricto, el mismo no se muestra nunca como expresión. El puente es una cosa y sólo eso. ¿Sólo? Pues no: en tanto es cosa, coliga la cuaternidad».*<sup>36</sup>

El puente une dos orillas y al mismo tiempo liga a la tierra como paisaje en torno a la corriente. Son dos extremos separados por medio de un artefacto que los reúne. En este sentido, podemos decir que un vestíbulo es un puente. Así como el puente, el vestíbulo es el espacio de transición y transformación, simbolizando la puerta que, no solo física sino metafóricamente, existe entre la ciudad y el contenido. Es el lugar donde comienza y culmina el recorrido, y, por tanto, donde la ciudad se vincula con el edificio en cuestión. Existen vestíbulos que son literalmente un puente. El vestíbulo del teatro la Lira, en Ripoll, es una pasarela que cruza el río y desemboca en un vacío pasante sobre el programa del edificio o, la escalera mecánica del museo RUHR, en Essen, que transporta al visitante desde el exterior hasta la última planta donde comienza el recorrido. En un sentido similar, podemos mencionar el vestíbulo del DHUB, una gran espacio cubierto y pasante que vincula la plaza de las Glorias con el trazado del ensanche oficiando de puente, intercambiador y vestíbulo al mismo tiempo.

Jano, dios romano de los comienzos y los finales, de las puertas y pasos entre lugares, es representado mediante dos caras mirando en direcciones opuestas. Invocado al inicio o final de un acontecimiento

36. HEIDEGGER, Martin. «Construir, habitar, pensar». Dramstadt, 1951.





Figura 32. Representación gráfica de Jano.

especial, simbolizaba el cambio y las transiciones espaciales. Su esfinge presidía en las puertas de las ciudades, murallas y fronteras, o sobre las puertas de las casas. Una de las caras simbolizaba el espacio que uno deja detrás y, el otro, el espacio que todavía no ha recorrido. El santuario más representativo para honrarlo estaba ubicado en la entrada al Foro de Argiletum, en Roma, con puertas de bronce en sus lados este y oeste y, según la tradición, las puertas se mantenían cerradas en tiempos de paz y abiertas en tiempos de guerra. Haciendo una analogía entre el santuario y el museo, es curioso que, durante el confinamiento —que podríamos decir que es tiempo de guerra— el museo cierra sus puertas mientras que, en tiempos de paz, estas permanecen abiertas.

El cuadro *The gate* que realiza Barnett Newman puede representar las dos mitades de Jano. Todo en el cuadro es umbral, un lugar donde quedarse es posible. Todo es tiempo, el necesario para poder pasar y seguir camino. Pero también la posibilidad de darse la vuelta, cambiar la dirección. No es la puerta la que separa sino la que une, en un solo movimiento, una posible inversión de un mundo exterior a un mundo interior, y viceversa. Son espacios recíprocos. Este umbral es el comienzo y también el final el recorrido. Aldo Van Eyck explica que una puerta es *«algo de vital importancia que enmarca nuestro ir y venir, no solo para aquellos que la cruzan sino también para aquellos que se la encuentran o la dejan atrás»*.<sup>37</sup> Estableciendo una semejanza entre la puerta de Van Eyck y el vestíbulo, es posible decir que este último no es solo el nexo físico, sino también metafórico entre la ciudad y el museo, un espacio donde estos convergen, se fusionan y retroalimentan.

37. SMITHSON, Alison.  
«Doorstep» en *Team 10 primer*.  
Boston, MIT Press, 1968.



*Capítulo tres.*

# ARQUITECTURA

*Punto de partida. Sobre acupunturas. Metamorfosis.  
Rastros de ciudad. Resignificación dimensional. A  
paso de hombre.*



Figura 33. Articular. Frank Lloyd Wright en el Guggenheim durante su construcción, Nueva York, 1953.

## PUNTO DE PARTIDA

*«La arquitectura articula el encuentro entre el mundo y la mente humana [...] a través de metáforas espaciales y materiales de los encuentros existenciales humanos fundamentales».*<sup>38</sup>

En primer lugar, resulta necesario resaltar el papel de la arquitectura como articulación entre el mundo y la mente humana, entre la ciudad y el individuo, entre el lugar y sus habitantes. La arquitectura no debiera ser comprendida como un objeto aislado, ni debiera ser un fin en sí mismo. Esta tiene la capacidad de alterar y condicionar la experiencia humana en el medio, influyendo cualitativamente en el habitar de la urbe. En palabras de Juhani Pallasmaa, la arquitectura enmarca, estructura, articula, relaciona, separa y une, facilita y prohíbe. El edificio no es simplemente el recinto físico material que delimita una envolvente, sino que debe ser entendido como un lugar que ofrece y establece un modo de habitarlo e interpretarlo.

Entender la arquitectura como lugar permite ver al museo no solo como un edificio para la conservación y exposición, sino como un espacio para la materialización y concreción de un encuentro social e ideológico de quienes lo habitan. Para que el museo no sea simplemente entendido como un mausoleo a la cultura, es preciso definirlo como un lugar activo y diverso en el cual tiene lugar el diálogo, la educación y los intercambios culturales. Los objetos que en ellos se exponen no hablan por sí solos, por lo que es necesario establecer ciertos códigos de diálogo entre el mensaje que se quiere transmitir y quien lo recibe. *«Para que el museo pueda educar, es necesario que se parezca a un laboratorio, a una escuela o a un foro de debate».*<sup>39</sup> En este sentido, entender al espacio arquitectónico como lugar y escenario para estos

38. PALLASMAA, Juhani. *«La metáfora vivida»*, 2002 en *Habitar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2016, pág. 91.

39. LLONCH, Nayra. SANTACANA, Joan. *«El museo: ¿edificio o lugar?»* *Heritage & Museography* N° 9, 2012.

intercambios, debiera discutir no solo la manera en que equipamos y habitamos los museos, sino instruir un cuestionamiento desde su concepción formal inicial.

Definir al museo como lugar de intercambio entre una sociedad y su cultura repercute directamente en el método en que se concibe el proyecto arquitectónico. Si bien la concepción semántica de hacer arquitectura refiere al arte y técnica de diseñar, proyectar y construir edificios, esta también está definida por las premisas y valores que toma el proyectista. Interesa resaltar aquellas arquitecturas que son pensadas desde una reciprocidad entre sus visitantes y el edificio, donde el intercambio asume un protagonismo certero. Son arquitecturas que a través de su concepción ideológica y su estrategia formal materializan esta relación de reciprocidad en su vestíbulo, creando espacios para el intercambio y plasmando su papel articulador desde un punto de vista morfológico.

La materialización del vestíbulo como generador del proyecto arquitectónico es una estrategia recurrente en la concepción formal de los museos. Entender al espacio del vestíbulo no solo como vínculo entre la ciudad y la institución sino como articulador entre las partes, ha llevado a infinidad de proyectos a pensarse y gestarse desde este espacio. Si bien existen numerosos sistemas posibles a la hora de proyectar un vestíbulo, concierne evidenciar algunas operaciones que parecen consolidarse cuando se materializan reiteradamente, independientemente de si son intervenciones en edificios existentes o proyectos de obra nueva. Cabe esclarecer que puntear estos ejemplos a través de categorías no tiene como fin realizar una clasificación exhaustiva sino, perpetrar una enumeración de referencias para reforzar el argumento.

Por ejemplo, vestíbulos centrales son activadores de la vida de museos que giran en torno a un eje, como fue concebido el *museo de crecimiento ilimitado* o *museo infinito* de Le Corbusier y Jeanneret y posteriormente materializado en el Guggenheim de Nueva York. O incluso, el Guggenheim de Bilbao, con su compleja geometría de titanio, presenta un gran y luminoso atrio que media como centro de la organización del edificio. En otro sentido, existen vestíbulos que nacen a partir del atravesamiento del volumen y regulan desde ellos toda la actividad del museo. Pueden ser calles techadas o incisiones horizontales en edificios existentes, donde se reestructura la planta baja y el vínculo con la calle como estrategia principal en su reconversión. Concretamente,

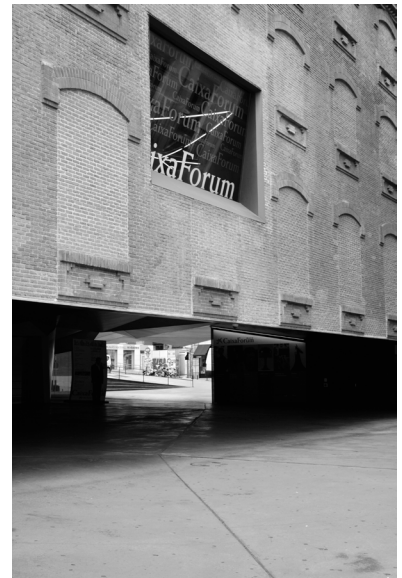
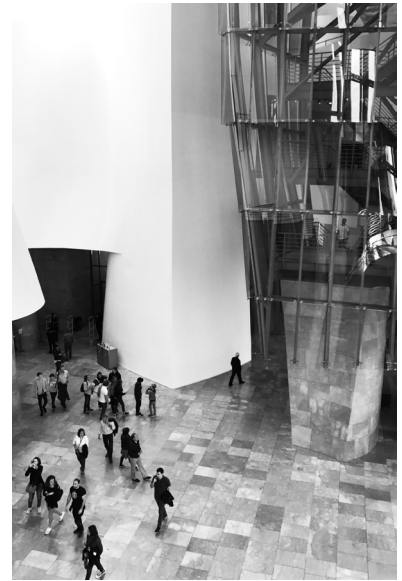


Figura 34. Vestíbulo del  
Guggenheim, Bilbao.

Figura 35. Acceso Caixa-  
Forum, Madrid.

Figura 36. Intervención *Test  
Site* de Carsten Höller en la  
sala de turbinas de la Tate  
Modern, Londres, 2006.

la restauración del CaixaForum de Madrid realizada por Herzog & de Meuron ejecuta un corte en el edificio existente y concibe un edificio que se estructura desde un vestíbulo pasante. En la misma línea, el ya mencionado DHUB articula todo el proyecto del museo desde un vestíbulo pasante en triple altura. A tal efecto, también es posible citar a la sala de turbinas en la Tate Modern de Londres, la cual oficia de calle interior y al mismo tiempo se exhibe como plaza pública, siendo escenario de la reconocida serie *unilever*<sup>40</sup> celebrada cada año —dando lugar a las exposiciones más significativas de los últimos tiempos—.

Dicho lo expuesto, este capítulo procura abordar al vestíbulo como punto de partida del proyecto arquitectónico, entendido como el lugar físico donde se materializa la articulación morfológica entre la arquitectura y la ciudad, y donde se establecen las relaciones y el intercambio entre el museo y la ciudadanía. Primeramente, se abordan unas cuestiones en torno a la intervención de edificios existentes, revelando algunas diferencias que ciñe intervenir una preexistencia en contraposición con los proyectos de obra nueva. Finalmente, los siguientes ensayos ponen el foco en características físicas del vestíbulo desde un punto de vista morfológico, espacial, volumétrico y temporal, independientemente de cual sea el origen de su concepción inicial.

## ACUPUNTURAS

Resulta oportuno esclarecer la diferencia sustancial que existe entre la concepción del vestíbulo como generador de proyecto arquitectónico cuando es concebido en el marco de obra nueva y su gestación en un contexto de intervención en una preexistencia. Si bien existen estrategias formales compartidas como punto de partida tanto en edificios existentes como de obra nueva —como los ejemplos citados anteriormente—, algunas transformaciones actúan como refinadas operaciones de acupuntura en las que solo es posible operar de un modo específico.

En este contexto, es necesario tener en cuenta que al igual que diversas ciudades europeas, Barcelona cada vez construye menos obra nueva. La ciudad ha llegado a los límites naturales que la contienen —los ríos Besos y Llobregat, la sierra de Collserola y el mar Mediterráneo—. Desde la recuperación a la democracia, Barcelona ha planteado la reutilización como una política que debe ponerse en funcionamiento. La realización de cambios de uso en edificios que forman

40. La serie *unilever* es una comisión de la Tate Modern que invita anualmente a un artista a realizar una intervención en la sala de turbinas. La serie ha dado lugar a algunas de las esculturas más innovadoras y significativas de los últimos años, como la reconocida intervención de Olafur Eliasson, *The Weather Project*, donde el tema fue omnipresente como base para explorar ideas sobre la experiencia, la mediación y la representación.



parte del patrimonio arquitectónico es una estrategia para mantener con vida edificios que tienen un valor por sí mismos. Son intervenciones capaces de transformar completamente la tipología inicial, pero preservando la identidad colectiva que representan. Transformaciones que, en la escala arquitectónica, promueven el valor del edificio existente a través de su mutación funcional y programática y, en la escala urbana, tienen una función de superposición quirúrgica que le brinda a la ciudad una nueva oportunidad.

En este marco, el ochenta por ciento de los cuarenta y cinco museos registrados por el ayuntamiento de Barcelona se conciben en edificios con un uso inicial diferente —sin contar las catorce casas museo que habilitan y adecuan sus instalaciones para ofrecer recorridos al turismo—. Algunos, se adaptan al edificio sin ninguna intervención y otros, modifican la morfología original para hacer uso de la edificación y exponer sus colecciones. Hay edificios que se adaptan a la colección, como el museo Frederic Marès, el cual va ganando salas al Palacio Real Mayor a medida que el escultor amplía su colección. Otros en cambio, adaptan la colección al edificio, renunciando a obras en depósitos y almacenes mientras esperan su oportunidad de salir en escena.

Consciente o inconscientemente, la estrategia formal apreciada con mayor frecuencia en las intervenciones museísticas es la operación desde el vestíbulo. Son intervenciones particulares en edificios específicos donde la generación del vestíbulo es la finalidad esencial del proyecto. En este sentido es posible mencionar las transformaciones del museo Picasso o CaixaForum, donde ambas intervenciones centran su operación en generar los vestíbulos para el nuevo programa. El primero, vincula las edificaciones existentes unificando el conjunto con un vestíbulo corredor, que cose las residencias poniendo en valor la riqueza medieval de los edificios originales y recupera la estética de elementos renacentistas, góticos y barrocos que las caracterizaban. El segundo, desde una estrategia opuesta y con el fin de no intervenir la preexistencia, proyecta un vestíbulo subterráneo el cual modifica la aproximación al edificio desde el exterior. En otra línea, la propuesta inicial para el vestíbulo del Rijksmuseum de Ámsterdam —finalmente no construida<sup>41</sup>— proyecta una gran escalera de acceso que desciende desde el pasaje existente a un vestíbulo subterráneo vinculando ambas alas del museo. Cada uno de estos ejemplos presenta características particulares del museo que propone y el sector de ciudad que inter-

41. El documental «El nuevo Rijksmuseum» de la cineasta holandesa Oeke Hoogendijk recopila el proceso de puja y transformación del proyecto desde el concurso hasta su construcción. El vestíbulo descrito fue la propuesta ganadora del concurso. No es el vestíbulo que finalmente se construye, puesto que este cambia a causa de los enfrentamientos entre el director del museo, comisarios, políticos, arquitectos y ciudadanos.

viene. Algunas, evidencian la posibilidad de operar de diversas formas mientras que otras, parece como si el propio edificio les hubiese enseñado a los proyectistas que debían hacer con él. Son, a fin de cuentas, acciones de acupuntura representativas que buscan revalorizar su identidad colectiva.

En una antítesis a estos casos, existen museos que no cuentan con un espacio de estas características. Referimos a museos que en sus reconversiones no han logrado generar un espacio de articulación acorde, pudiendo decir que no tienen un vestíbulo propiamente dicho. La fundación Antoni Tàpies de Barcelona —ubicada en la antigua editorial de la calle Aragó— ha sido afectada en dos intervenciones<sup>42</sup> y en ninguna de ellas ha logrado vincularse con la calle. El acceso descendente conduce a un espacio que, en pequeñas dimensiones, resuelve la recepción y tienda. Es cuestionable llamarle vestíbulo a un área de estas características, dado que su materialización no articula al museo ni física ni simbólicamente. Sin embargo, la fundación esta estructurada a partir de una múltiple altura preexistente en la editorial, quien ofrece una innegable calidad espacial y prescinde totalmente del vestíbulo para su actividad. En un caso particular como este, es necesario reco-

42. El edificio originalmente fue construido en 1880-1882, por Lluís Domènech i Montaner. En 1990 se instala la fundación, momento en que es restaurada y acondicionada por los arquitectos Roser Amadó y Lluís Domènech Girbau. Posteriormente, en 2008-2010, el estudio Ábalos+Sentkiewicz Arquitectos lleva a cabo una segunda reforma del edificio para adecuarlo a las normativas actuales de accesibilidad y recuperar su carácter industrial original.

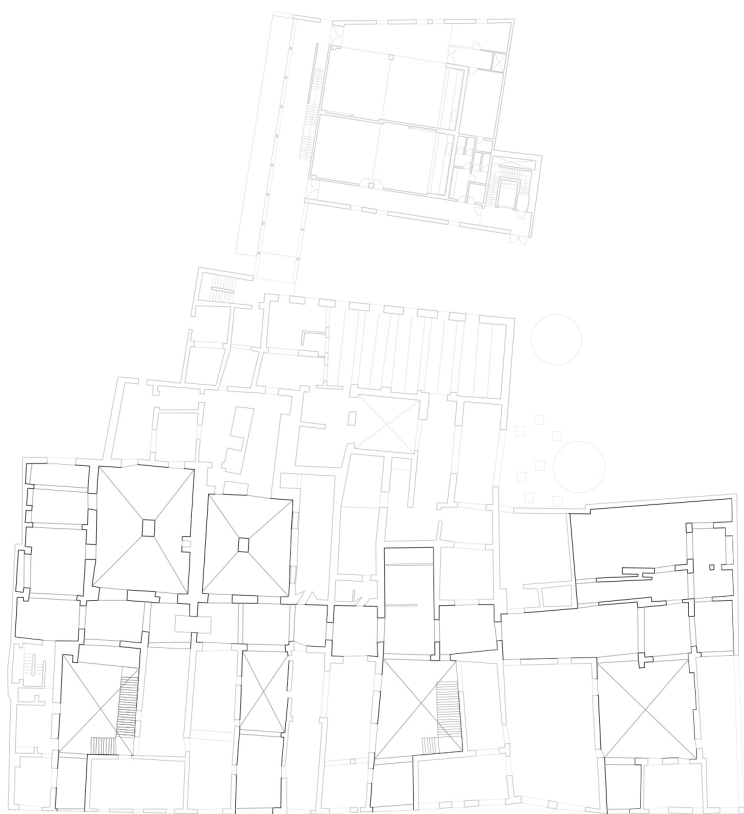


Figura 37. Planta baja y de vestíbulo, museo Picasso, Barcelona.

nocer que a pesar de que la actividad del edificio se desarrolla hacia adentro y no presenta relación alguna con la ciudad, es una configuración que funciona correctamente sin contar con un vestíbulo como tal.

## METAMORFOSIS

Puesto que la mayoría de los museos barceloneses ocupan edificios concebidos inicialmente para otros usos y que, gran parte de los ejemplos mencionados en estos ensayos son intervenciones en edificios existentes, se desprende la necesidad de hacer unos comentarios acerca de ello.

El término metamorfosis refiere a la transformación y mutación que experimentan ciertos animales en su desarrollo biológico, y que afecta no solo a su forma sino también a sus funciones y modo de vida. En la novela *La metamorfosis*<sup>43</sup> Franz Kafka narra la absurda transformación que vive Gregorio Samsa al despertar un día convertido en insecto y el drama familiar y laboral que se desata a partir de esto. El personaje sufre un cambio tal que tiene que aprender a moverse con su nuevo cuerpo. En arquitectura, cuando hablamos de metamorfosis, nos resemos a algo similar: cambios de uso en un edificio existente que, para responder al nuevo programa, debe cambiar su forma, repercutiendo directamente en el modo en que es habitado. Por ejemplo, al reformar una vivienda los usuarios tienen que *aprender* la nueva configuración, entender los movimientos que ahora se pueden o no hacer en ella y descubrir los nuevos rincones del mismo modo que Gregorio Samsa *descubrió* su nuevo cuerpo.

Transformar es intervenir. El término intervención es entendido como cualquier actuación que se puede hacer en un edificio existente y engloba los distintos tipos de operaciones ya sea de restauración, defensa, preservación, conservación o reutilización. Todo problema de intervención es un problema de interpretación de una obra ya existente. Es intentar que el edificio vuelva a decir algo y lo diga en determinada dirección donde, dependiendo del tipo de intervención que se lleve a cabo, tendrá unos u otros resultados.<sup>44</sup>

43. KAFKA, Franz. *La metamorfosis*. Alemania, 1916.

44. Véase SOLÀ-MORALES, Ignasi de. «Teorías de la intervención arquitectónica». *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* N°155, 1982.

Como premisa inicial interesa manifestar que las intervenciones no deberían ser una simple yuxtaposición de capas inconexas, puesto que el edificio existente no es solo una base material sobre la que se asien-

ta una nueva arquitectura. En la antigüedad, durante la construcción de las ciudades romanas o griegas no existía una consideración historiográfica sobre el valor de las preexistencias. La Acrópolis de Atenas presenta una yuxtaposición que superpone edificaciones sin referencias a las anteriores —a no ser por características topográficas—. Sin embargo, lo existente no solo refiere a una realidad física material, sino que existen otros contextos que están ligados a lo intangible, como son la memoria individual, la memoria colectiva, los anhelos de las personas y las necesidades de una sociedad en un momento determinado. La arquitectura debería actuar desde un respeto a lo existente, en el amplio sentido de la palabra existente —tangible e intangible—, asumiendo la responsabilidad de construir el soporte para que se desarrollen las actividades de una sociedad.

Las intervenciones deben releer la realidad construida ya existente antes de actuar sobre ella. Los primeros indicios de conciencia mínima de la historia se dieron en el renacimiento, donde la arquitectura se plantea como una intervención que tiene por objetivo unificar el espacio como escenario de la vida humana. La Iglesia de San Francisco, en Rímini, es un ejemplo significativo en una lectura crítica de la realidad física existente. Alberti respeta la estructura presente pero la reinterpreta en un nuevo significado global introduciendo otro sistema de proporciones. Es una intervención refinada que cambia el sentido de la obra, pero sin aniquilarlo.

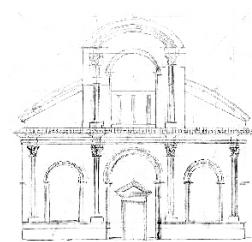


Figura 38. Dibujo de fachada de la Iglesia de San Francisco, Templo Malatestiano, 1450, Rímini.



Figura 39. Reinterpretar. Intervención en el Centro de la Cultura Contemporánea de Barcelona.

Los problemas para enfrentarse a la arquitectura existente no son abstractos. El edificio tiene la capacidad para expresarse, evidenciando problemas concretos sobre estructuras concretas. No existen recetas de cocina para intervenirlos. La lógica de la repetición no tienen cabida sobre las edificaciones existentes. La arquitectura es capaz de expresar como actuar sobre ella y, el arquitecto, debiera procurar leer las instrucciones que el edificio le ofrece para saber cómo extenderlo, vaciarlo, envolverlo o fragmentarlo.

Finalmente, atañe señalar que debemos reinterpretar lo existente desde una lógica contemporánea. Así como el museo se ha ido transformando como resultado de las exigencias sociales de cada época, la arquitectura, también debería hacerlo. No desde la ingenuidad de responder transformándose al antojo de unos pocos, sino entendiendo y respetando los equilibrios del contexto urbano y social. El objetivo debería ser que el edificio vuelva a la vida hoy dando respuesta a los requerimientos de nuestros tiempos.

## **RASTROS DE CIUDAD**

Con la premisa de entender al museo no solo como edificio sino como lugar y asumiendo al vestíbulo como la articulación entre las partes, se hacen algunas consideraciones en cuanto a su implantación desde una mirada morfológica y formal. Desde un punto de vista tangible, el proyectista debiera atender a la trama urbana puesto que, la calidad de la articulación entre el museo y la ciudad está dada por un contrato entre las partes. Entender las tensiones y ejes que componen el entorno en el que se inserta hacen que el vestíbulo cumpla su parte del trato. Es preciso entender al espacio que lo enmarca, como organización tridimensional de los elementos que componen el lugar, y su carácter, comprendiendo la sustancia de los elementos que definen ese lugar. Desde un punto de vista intangible, pero no por ello menos importante, el proyectista también debiera estudiar la identidad del lugar, significados e historia, entendiendo que las operaciones morfológicas intervienen en el medio y tienen la capacidad de preservar o desestimar una identidad.

Ya sean edificios de obra nueva o intervenciones en preexistencias, interesa resaltar aquellas arquitecturas donde es posible localizar — perceptible o imperceptiblemente— ciertas huellas de la ciudad en

su implantación, como un palimpsesto que revela lo que había en su lugar previo a ser concebido. Existen líneas claras determinadas por la ciudad, como calles, cruces o rotondas que, ofrecen datos al proyectista para posicionar el vestíbulo en un sitio y no en otro. Cabe comentar que, en el caso de las reutilizaciones de edificaciones concebidas para otro uso inicial, en ocasiones no existe la posibilidad de deshacer ciertas decisiones que se tomaron para la concepción inicial y resultando difícil —sino imposible— establecer algún vínculo formal con el entorno. Sin embargo, es indiscutible que otras, a pesar de las dificultades que se le presentan, logran instaurar rastros de ciudad en sus entrañas con estrategias impensadas.

Por citar algunos ejemplos, un eje de simetría atraviesa el vestíbulo de El Born Centro de la Cultura y Memoria, el cual une al parque de la Ciudadela con la catedral Santa María del Mar. La posición y estructura del vestíbulo del MNAC responde a la calle Reina María Cristina, vinculando al museo con las Torres Venecianas. La calle Ávila culmina su recorrido dentro del vestíbulo del DHUB, resolviendo el encuentro entre la trama del ensanche y la plaza de las Glorias. La orientación de la nueva escalera mecánica que desciende al *patio inglés* del CaixaForum está definida por la dirección en que arriba el peatón desde la avenida Francesc Ferrer i Guàrdia.

En la misma línea, un análisis un poco más exhaustivo amerita la implantación del MACBA. Como fue evidenciado en el texto *Ni austero ni extravagante*, el acceso reconoce las tensiones generadas por su entorno a través de tres axialidades evidentes. La calle d'Elisabets —que culmina en el acceso del convento de los Ángeles—, la calle Ferlandina y un eje imaginario que vincula a la iglesia Santa María de Montalegre con el convento. La entrada se sitúa en la intersección de los dos últimos, siendo el eje imaginario quien vertebra al vestíbulo del museo. La axialidad es potenciada, físicamente, por medio del pasaje exterior —quien separa el vestíbulo de las oficinas— y, visualmente, a través de la utilización de materiales transparentes. Un segundo eje perpendicular vincula el acceso con el atrio en triple altura y determina la dirección de la rampa que enlaza todos los niveles de exposiciones. La posición del vestíbulo se ancla a las huellas que la ciudad le brinda en un entorno consolidado.

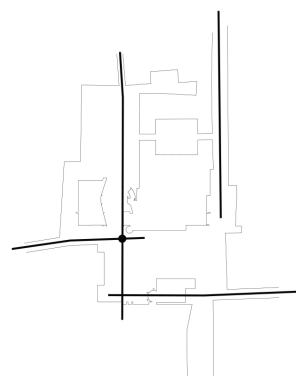


Figura 40. Esquema de ejes implantación MACBA, Barcelona.





Figura 41. Planta de entorno  
MACBA, Barcelona.

## RESIGNIFICACIÓN DIMENSIONAL

La dimensión refiere a la magnitud que sirve para definir el volumen y tamaño que compone un espacio físico. El espacio interior presenta características que están definidas por su escala, los objetos que lo disponen y movimientos corporales que el espacio admite. La dimensión de un espacio condiciona la relación del cuerpo humano con la arquitectura como resultado de un comportamiento cultural y social, que es comunicado a través de los sentidos. Es posible atender a sus propiedades físicas, sensoriales y emocionales, como recurso diligente para la experiencia en el habitar humano y su resolución formal de hacer y entender la arquitectura que la compone.

En este sentido, el vestíbulo de dimensiones monumentales pretendía, históricamente, connotar una muestra de poder. La práctica romana de exponer los objetos robados de los pueblos conquistados en un contexto arquitectónico sofisticado sienta las bases del arte entendido como un *trofeo*. El museo se ha materializado en grandes edificios colosales como una muestra de poder institucional, intelectual y cultural donde, el vestíbulo, siendo la primera percepción en la visita, debía transmitir esta monumentalidad estando su tamaño estrechamente ligado a su significado. El tamaño del espacio procuraba comunicar al visitante que estaba a punto de experimentar algo único y que, por ende, se esperaba un comportamiento especial en él. Por ejemplo, el MNAC —ex Palau Nacional construido para la Exposición Internacional de 1929 de Barcelona— es un edificio de grandes proporciones que se adscribe a los modelos del clasicismo académico de la época. Su acceso frontal se efectúa a través de exactamente 250 escalones desde la avenida de la Reina María Cristina y desemboca en un majestuoso vestíbulo, infundiendo admiración y respeto.

Sin embargo, en la actualidad la gran escala ya no solo es una cuestión de monumentalidad. En los últimos años viene aconteciendo una resignificación dimensional de estos espacios. La multifuncionalidad exigida a los museos contemporáneos en el presente ha implicado una transformación espacial de sus vestíbulos. Según Juan Herreros, las salas expositivas ahora comprenden el 45% de los metros cuadrados de los museos contemporáneos, mientras que, el resto, es dedicado a restaurantes, tiendas, zonas infantiles, bibliotecas, talleres o salas de conciertos. La democratización de la cultura ha traído consigo la incorporación de nuevos programas en el vestíbulo, donde se pretende proyectar como un condensador de actividades donde todos los grupos





## A PASO DE HOMBRE

Proyectar un espacio no es solo definir su forma, programa, tamaño o materiales que lo componen, sino que comprende un componente temporal que es inmaterial. La arquitectura media en nuestra relación de vivir un espacio y define como lo habitamos en el tiempo. En palabras de Steven Holl, la experiencia física y perceptiva de la arquitectura no resulta en esparcimiento o dispersión, sino en una concentración de energía. El tiempo vivido físicamente experimentado se mide en el cuerpo, en la memoria y en el espíritu. *«Los vastos escritos del filósofo Henri Bergson exploran la idea de “duración”: una “multiplicidad de secesión, fusión y organización”. Bergson se refería al “tiempo vivido” como durée réel (tiempo real) y llamaba al espacio la “combinación impura de tiempo homogéneo”. Si en la experiencia cotidiana de la vida urbana un espacio arquitectónico forma el marco para medir el “tiempo vivido”, entonces, con la construcción de la arquitectura se da material y forma a un lugar determinado, casi como a un tiempo real; las múltiples vías por las que puede medirse el tiempo encuentran una resolución espacial unificada».*<sup>45</sup>

En este sentido, el vestíbulo desde su materialización tiene la capacidad de establecer la velocidad a la que es transitado, determinando el tipo de experiencia que es posible vivir en él. El espacio que genera determina en gran medida la velocidad a la que las personas lo recorren, siendo la propuesta quién condiciona la duración del tiempo que el visitante lo habita. *«La arquitectura posee la capacidad de reestructurar y alterar nuestra experiencia temporal; puede ralentizar, detener, acelerar o invertir el flujo del tiempo experiencial».*<sup>46</sup> Observar los ritmos a los que el vestíbulo es caminado, desde un punto de vista cuantitativo, lleva a establecer tres categorías.

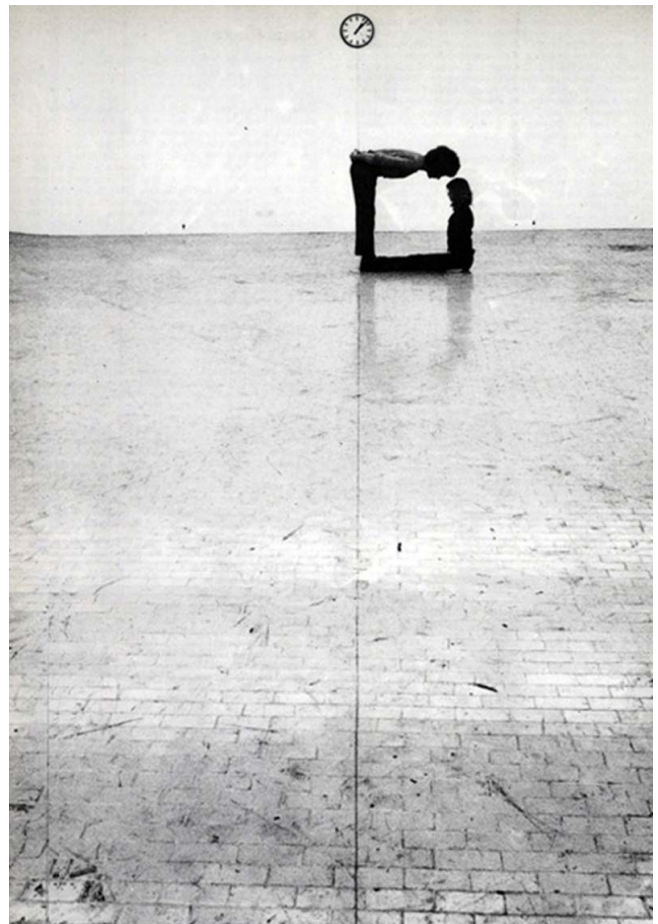
De permanencia o velocidad baja, refiere a aquellos espacios que invitan a permanecer en el sitio. Son en general espacios contenidos que incitan a sentarse y ser disfrutados. El *vergel* del museo Frederic Marès, en barrio gótico, invita a permanecer en él. Es un espacio silencioso que transporta al visitante a un sitio antagónico al que existe al exterior. El edificio del museo Can Framis encierra el vestíbulo y genera un lugar de reposo para la ciudad. Por su parte, el *patio inglés* del CaixaForum disminuye la energía del visitante, lo aísla del ruido de la calle y logra que el mismo cruce el portal del museo en un estado sereno.

45. HOLL, Steven. *Cuestiones de percepción: fenomenología en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014, pág. 26.

46. PALLASMAA, Juhani. «Habitat en el tiempo», 2015 en *Habitat*. Barcelona: Gustavo Gili, 2016, pág. 117.

De paso o velocidad alta, hace referencia a aquellos espacios de tránsito. Son espacios de circulación que permiten ser atravesados sin detenerse. La vocación del vestíbulo del museo Picasso es de circulación, pretendiendo coser y vincular al edificio. En este vestíbulo el visitante se encuentra siempre de pie y en movimiento —a diferencia del edificio anexo, donde la plaza Jaume Sabartés media de acceso del nuevo edificio, generando un espacio abierto y de reposo en un sector consolidado del barrio gótico—.

Por último, podemos observar espacios que presenten ambas velocidades en simultáneo. Algunos, por generar los dos espacios en un mismo proyecto y, otros, por presentar un solo espacio ambiguo. El vestíbulo del DHUB es una calle pública interior que oficia de intercambiador, pero al mismo tiempo, la variedad de actividades que sostiene en sus laterales invita al usuario a permanecer en él. El vestíbulo del MACBA, por su parte, es contenedor de una cinta que resuelve en un mismo gesto la circulación principal y el artefacto de descanso.



*Figura 44. Tiempo, espacio, cuerpo y acción de Klaus Rinke, 1972.*



*Capítulo cuatro.*

# POLÍTICA

*Podemos hablar. La cinta extensible. Vivo, plural y  
conflictivo. On sale.*



Figura 45. Un marco para el ballet de los barrenderos. Trabajadores en el Louvre, París, 1947.

## PODEMOS HABLAR

*«El Louvre, el Louvre. ¿No será que este museo vale más que toda Francia? ¿Quién necesita Francia sin el Louvre? ¿O Rusia sin el Hermitage? ¿Quiénes seríamos sin museos? A veces parece que a los museos les dé igual lo que pase a su alrededor mientras los dejen en paz».*<sup>47</sup>

Es indiscutible que el poder es una condición intrínseca de la institución museística. El Louvre en París o el Hermitage en San Peterburgo han colaborado en el posicionamiento de sus ciudades como centros culturales reconocidos. Dicha institucionalidad es ciertamente política. Como ya se dijo anteriormente, el museo ha tenido —y tiene— la capacidad o facultad de definir que es arte y que no lo es. Este delimita el concepto de cultura en la sociedad, establecimiento que debe incluirse y que excluirse.<sup>48</sup> La institución históricamente debía custodiar, estudiar y exponer los grandes logros de la humanidad, pero ¿qué entendía el museo ilustrado por humanidad? Como insinuaba Bataille, solo una parte de ella: la cultura occidental. El museo moldea la historia con un afán de universalidad relativa,<sup>49</sup> instaurando la perpetuidad e incuestionabilidad de sus dictámenes. Nace como instrumento para visibilizar el poder que ejercían unas naciones sobre otras y, por tanto, ha modelado la historia que pretendió contar, estableciendo sus límites y estipulando el relato de la historia del arte.

Sin embargo, la historia debería contarse desde todas sus aristas. Para juzgar imparcialmente, habría que haber leído todas las historias, memorias y periódicos. La historia es contada desde una mirada particular, con intereses particulares, no solo culturales sino políticos y sociales. El surgimiento del museo como medio de exposición para los objetos provenientes de territorios conquistados, denota una pre-

47. Voz en off en la película documental «Francofonía» de Aleksandr Sokurov, 2015.

48. BATAILLE, Georges. «Museo» en *La conjuración sagrada: ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003, pág. 69-70.

49. MALEUVRE, Didier. *Museum Memories. History, Technology, Art*. Stanford University Press, 1999.

disposición política de y hacia un sector de la sociedad. Consciente o inconscientemente, el museo ha contribuido en la segregación de diferentes sectores sociales, desde la elección de los artistas que exponen y, por ende, desde los mensajes que a través de sus obras se transmiten. En general, los artistas más reconocidos en la historia del arte son hombres europeos y de piel blanca. Durante muchos años no hubo lugar para clases marginadas, mujeres, negros, asiáticos, africanos o latinoamericanos, omitiendo voces que han tenido —y siguen teniendo— que gritar más alto para ser escuchadas.

Los cuestionamientos a la institución, desde múltiples perspectivas, no son ninguna primicia. En los años veinte y treinta diversos autores cuestionaban a la institución por querer implementar una visión totalitaria de la historia y otros por descontextualizar completamente a los objetos expuestos. Más adelante, las revueltas de mayo del 1968 intentaban promover la conciencia crítica del espectador-individuo, así como evidenciar situaciones de segregación y corrupción. Sin embargo, diversos valores que han cuestionado al museo se han quedado reducidos a una reflexión, entre airada e inspiradora, por parte de los artistas. Al momento que se exponen en él las piezas de artistas revolucionarios, la institución absorbe la crítica y es el propio museo quién desactiva su potencial peligro corrosivo, donde su contenido pasa a ser más estético que político.

Por este motivo, es necesaria una crítica desde la propia institución. Es innegable que existe una parte de la crítica institucional que solo puede hacerse bajo el paraguas de la institución. Solamente el museo puede exponer y producir algunos planteamientos críticos con el sistema que, por su propia naturaleza, se han situado y continúan situándose al margen, siendo al mismo tiempo, resistentes y cautivos respecto al sistema ideológico que dicen enfrentarse. Dicho lo expuesto, cabe cuestionarse si *«¿el museo ha asumido que la institución podía y debía entenderse como punto de encuentro y diálogo [...] o, por el contrario, el sistema ha revelado su capacidad para devorar y neutralizar la crítica, cualquier crítica, incorporándola a su propio terreno y utilizándola para fortalecerse?»*<sup>50</sup> El deseo de no equivocarse conduce al museo tradicional a una fuerte resistencia al cambio. El cuestionamiento está en si puede un museo ser crítico, dado que es una institución creada como referente de autoridad y productora de significados unívocos. El surgimiento de la *museología crítica* estudia al museo desde la necesidad de reflexionar sobre la relación museo-artista-público hasta la aceptación consciente

50. JIMENEZ-BLANCO, María Dolores. *Una historia del museo en nueve conceptos*. Madrid: Cátedra, 2014, pág. 157.



Figura 46. Manifestación en la puerta del MoMa realizada por Art Workers Coalition (AWC) con el Art Action Group (GAAG) y la Coalición Cultural de Emergencia Negra y Puertorriqueña, Nueva York 1970.



del carácter político de la institución. Reexamina desde diferentes paradigmas intelectuales y entiende a las cuestiones del orden estético inseparables del orden ético. Aunque este autoanálisis o autocrítica no logra abatir al museo tradicional, zarandea algunos de los principios básicos del mismo.

El museo debiera ser concebido y entendido como un espacio para la crítica. El trabajo de esta parte de la duda y la indagación, debiendo aceptar errores y cambios. *«La crítica [...] debe desconfiar de los argumentos del poder, debe mostrar los mecanismos de gestión y debe recordar que los pactos entre los sectores con decisión han impuesto una realidad inapelable que ha convertido muchas posibilidades en heterodoxas o utopías no realizadas»*.<sup>51</sup> La crítica como tal, debiera determinar el nivel de compromiso político que ha de tener la institución y su papel en la cohesión social del territorio. Es necesario entender que toda acción del museo ya sea de reacción u ocultamiento, es política. En su rol universal y educativo, el museo debiera asumir un compromiso ético y político en cuantas acciones realizan a favor de la libertad, participación, justicia social y defensa de los derechos. En este sentido y, finalmente, los textos que componen este capítulo pretenden evidenciar y retomar unos cuestionamientos acerca del papel del vestíbulo en su rol político.

51. MONTANER, Josep María. *Arquitectura y crítica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2013, pág. 20.

## LA CINTA EXTENSIBLE

El vestíbulo del museo debería ser un espacio de libre circulación. La primera impresión en la visita condiciona, en cierta medida, la relación entre el visitante y el museo. El CaixaForum permite utilizar todas las instalaciones del edificio y solo registra el *ticket* al ingreso de las salas expositivas. Presentaciones de libros y otras actividades se han desarrollado en el *patio inglés* y en el interior del vestíbulo. En el mismo sentido, el museo Picasso permite el acceso a los patios de las residencias a toda la ciudadanía, aunque las características de estos no inviten a utilizarlo por un tiempo prolongado. Bancos a la sombra de los naranjos del *vergel* del museo Marès son disfrutados por vecinos. El atrio del DHUB contiene actividades barriales como la biblioteca o los talleres proporcionando el libre recorrido del vestíbulo.

Con esta premisa, los museos deberían repensar donde colocar el límite entre el espacio gratuito y el de pago. En la intervención del MALBA en Buenos Aires, los arquitectos plantean que la condición del museo es la de ser «*inclusivo, receptivo, y amigable frente a una ciudadanía que no quiere saber de barreras ni elitismos*». <sup>52</sup> Para ello, bajo la manipulación de materiales cotidianos, forja la unión de todas las actividades previas y posteriores a la visita en un único espacio abierto al público. En otro orden, el MACBA condiciona la libre utilización de su vestíbulo por medio de una cinta extensible que divide al atrio del espacio de recepción y tienda. El sector más rico del espacio es de pago. Una acción tan simple como mover la cinta y colocarla en el ingreso previo a las salas de exposición, acompañado de la incorporación de cierto equipamiento, podría convertir al atrio en un espacio de uso colectivo. Las actividades que se desarrollan en la plaza podrían nutrirse del museo, y viceversa.

El museo tiene la capacidad de contagiar a su entorno. En contraposición a la cinta en su interior, cabe comentar que el MACBA expone parte de su colección dispersa en el espacio público, en murales como el de Eduardo Chillida, Keith Haring o la escultura de Jorge Oteiza. Estas intervenciones otorgan al museo una personalidad extrovertida irrumpiendo las lógicas convencionales de las obras de los artistas dentro del contenedor del propio museo. Sería pertinente entonces cuestionarnos cual es el medio para revalorizar este tipo de acciones y visibilizarlas —¿no podríamos quitar la reja que se encuentra bajo la obra de Haring? —, entendiendo que forman parte del espacio público y, por tanto, debieran ser equipamiento de y para la ciudad. Es irónico

52. Estudio Herreros. Áreas públicas del museo MALBA.

53. FRIEDMAN, Yona.  
*Arquitectura con la gente, por la  
 gente, para la gente.* MUSAC +  
 Actar, 2011, pág. 70.

como, en cierta medida, el museo se dilata hacia afuera a través de obras de arte que saca a la calle, pero al mismo tiempo, se comprime hacia adentro negando el libre acceso al espacio del atrio.

La calle debe entrar al museo y el museo salir a la calle. Yona Friedman lleva el arte a la calle a través de su interpretación del museo, entendiendo a los escaparates como el museo de nuestra civilización. Plantea al museo como un programa de ocio donde el visitante debería divertirse, poder pasear y comer algo mientras mira los objetos. Los objetos no son por lo tanto el único motivo para estar allí, sino que es posible disfrutar de ellos bajo la interpretación del espectador. Para Friedman la calle era el verdadero prototipo de museo —véase texto *Peligro de extinción*—. En ella podemos ver varios objetos expuestos intencionalmente: vitrinas, decoraciones en edificios y mobiliario urbano. La podemos visitar todos sin entrada y sin horario de apertura. Está disponible día y noche. Los espectadores de este museo son las personas comportándose con normalidad. «*En la mayoría de las civilizaciones del pasado, fue la calle, el espacio urbano común, en donde se presentaba al público lo que se quisiese: estatuas en templos e iglesias, puestos de mercado, etc. El arte público, estaba rara vez escondido en lugares cerrados, excepto cuando era aislado por sus dueños ricos o poderosos. Tenemos que reinventar la calle como museo*».<sup>53</sup> Una propuesta como esta podría llevar el museo hacia afuera, utilizando el pavimento como soporte o desde



Figura 47. El arte como escaparate. Pintura de Wagner en la vitrina de la galería ROMI, calle de Seine n°6, París, 1948.



instalaciones efímeras. El museo debe buscar vincularse con la ciudad no solo desde un gesto morfológico espacial, sino también desde sus políticas de admisión e instalaciones.

## VIVO, PLURAL Y CONFLICTIVO

Los vestíbulos de los museos deberían ser un espacio activo y colectivo, de intercambio entre la sociedad y la cultura. En palabras de Marina Garcés, el arte no puede ocupar un lugar externo al propio sistema. *«La cultura no es un producto a vender ni un patrimonio a defender. Es una actividad viva, plural y conflictiva con la que hombres y mujeres damos sentido al mundo que compartimos y nos implicamos en él»*.<sup>54</sup>

La cultura debería implicarse en la realidad en la que está inscrita. Es una actividad significativa en una sociedad capaz de pensarse a sí misma. La cultura hoy en día está planteada desde el éxito de la participación. Pero participar no es implicarse. Los artistas al implicarse encuentran en esta un medio para manifestar la necesidad de expresarse. Los museos son hoy espacios de visibilidad y reconocimiento donde se establecen, con cierto control, los nombres y las propuestas que están *bien* o *mal*. Pero ¿qué ocurre con lo que no se ve? El arte contemporáneo global como *«espacio-tiempo será irrepresentable, conflictivo y no visible del todo»*,<sup>55</sup> a lo que Garcés propone reivindicarlo, pensarlo y experimentarlo. A mediados del siglo pasado, ya se analizaba como el ámbito de lo cultural *espectaculariza y entretiene*,<sup>56</sup> creando una esfera separada que aísla los conflictos de su realidad social y su vida concreta. Es así como en un contexto de cambio de las tradicionales relaciones entre el arte y el poder, museos europeos y americanos de arte contemporáneo se vieran revolucionados a finales de los años sesenta, en un reclamo de convertirse en un lugar de intercambio. «La institución debía servir para reflejar las batallas culturales y sociales de la época: el artista introspectivo, encerrado en su estudio, deja paso a otro muy distinto, que abraza la cultura popular y los materiales de uso cotidiano y se siente inmerso en la trama de la vida real».<sup>57</sup>

El vestíbulo es un escenario para manifestarse y expresarse. Una protesta de significativa implicancia social fue el espectáculo *Blood Bath*,<sup>58</sup> desarrollado en el vestíbulo del MoMa de Nueva York, en 1969, promovido por el grupo *Guerrilla Art Action Group*.<sup>59</sup> Este pedía la dimisión de la familia Rockefeller, que formaba parte de la junta del museo

54. GARCÉS, Marina. *Un mundo común*. Barcelona: Bellaterra, 2013, pág. 77.

55. HERNANDEZ, Miguel. «Contradictions in Time-Space: Spanish Art, Complexity and Conflict», *the Global Art World*. Audiences, Markets and Museums, Ostfildern, 2009.

56. DEBORD, Guy. «La sociedad del espectáculo». Revista *Observaciones filosóficas*, 1967.

57. JIMENEZ-BLANCO, María Dolores. op. cit., pág. 146.

58. El espectáculo *Blood Bath* consistió en una acción de protesta en el vestíbulo del MoMa, donde los manifestantes entraron con sangre de toro en bolsas de plástico escondidas debajo de sus ropas. Comenzaron a luchar y romper las bolsas de plástico hasta que terminaron tendidos en el suelo cubiertos de sangre.

59. El *Guerrilla Art Action Group* —GAAG— fundado por los artistas neoyorquinos Jon Hendricks y Jean Toch en 1969, fue punto de partida para una tendencia al arte performativo politizado. Con sus acciones públicas, teatro y actuaciones, intentaron respaldar acciones simbólicas y llegar a un público más allá de la comunidad artística. Además de su resistencia a la guerra, reclamaron una mayor apertura de los museos, quejándose de la casi inexistencia de artistas negros o mujeres en las exposiciones destacadas del MoMa.



Figura 48. Protesta *Blood Bath* de GAAG en el MoMa, Nueva York, 1969.



Figura 49. Intervención *Bern Depression* de Michael Heizer, Berna, 1969.



y al mismo tiempo se beneficiaba de la industria de armas de la guerra de Vietnam. Con sus acciones, que tienen lugar en el museo — y, por lo tanto, en un espacio institucional—, afirman que este espacio es público y señalan la posibilidad de que también pueda ser un espacio artístico. En el contexto europeo, el mismo año se organiza la exposición *When Attitudes Become Forms: Live in Your Head* —revisitada en el contexto de la Bienal de Venecia 2013—comisariada por Harald Szeemann en la Kunsthalle de Berna, quién subrayó la posibilidad de utilizar el espacio del museo como espacio de cuestionamiento crítico. «Szeemann animó a los 69 artistas participantes a apropiarse del museo no solo como espacio expositivo, sino sobre todo como lugar de reuniones y debates que podían rebasar los límites físicos del edificio para prolongarse en la esfera inmediata de la calle»<sup>60</sup>. Entre las obras que sobresalieron de la exhibición, cabe destacar la provocativa intervención urbana *Bern Depression* de Michael Heizer que, saliendo del edificio, originó una gran polémica destrozando parte de la acera.

Asimismo, es posible citar algunos ejemplos recientes donde el vestíbulo de algunos museos y su espacio exterior continúan siendo escenario de manifestaciones sociales y políticas, o reivindicaciones de luchas actuales. Por ejemplo, en febrero de 2019, activistas se reunieron en el vestíbulo del museo británico de Londres, en reclamo por la exposición *Yo soy Ashurbanipal: rey del mundo, el rey de Asiria* que contiene artefactos antiguos de lo que hoy es Irak, y es patrocinada por BP—empresa de combustible fósil— acusada de colaborar con la guerra en este país. El mismo mes, la plaza del Louvre de París fue escenario de las protestas *chalecos amarillos* en contra las políticas del presidente Emmanuel Macron. En marzo de 2019 la plaza de los Ángeles de Barcelona fue el telón de fondo de manifestaciones de vecinos y profesionales del CAP que pedían rescindir la cesión de la capilla de la Misericordia al MACBA. En marzo de 2020, el museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad conmemora el 8M con tres exposiciones en su vestíbulo que visibilizan la lucha feminista.

El museo como institución debería implicarse en las preocupaciones sociales. Es necesario repensar al museo como un organismo vivo, que se nutre y retroalimenta de la sociedad en la que está inserto y, donde el vestíbulo es el nexo, como eslabón que vincula a la ciudadanía con la institución. El vestíbulo no solo debiera vincularse con la ciudad desde una perspectiva física o espacial, sino también desde el mensaje que transmite. Algunos de los casos citados anteriormente, fueron

60. JIMENEZ-BLANCO, María Dolores. op. cit., pág. 150.

61. BATAILLE, Georges. op. cit., pág. 69-70.

intervenciones organizadas por los manifestantes —varios, dirigidos hacia el propio museo— y una minoría promovidos por el establecimiento. El museo no debería mantenerse al margen de los cambios sociales, políticos o ambientales que están sufriendo nuestras ciudades. No simplemente por la participación ciudadana y artística, sino por la implicación. No se busca con esto decir que, toda manifestación debería darse en los vestíbulos de los museos, ni que todos los museos deban visibilizar la lucha feminista, animalista o ecologista. Lo que hace falta es entender al vestíbulo como espacio físico de relación y discusión, el cual ha señalado y continúa evidenciando su capacidad de representar a una sociedad, tanto desde las colecciones y exposiciones que alberga, como desde los cambios que experimenta.

Un vestíbulo vivo representa a un museo activo, donde el espacio está definido por la superposición de la arquitectura que lo define, y las personas que lo habitan. Haciendo hincapié nuevamente en las palabras de Bataille, *«debemos ser conscientes de que las salas y obras de arte no son más que el contenedor, cuyo contenido es constituido por los visitantes. Es este contenido el que distingue a un museo de una colección privada. El museo es como un pulmón de una gran ciudad. Cada domingo el público fluye como la sangre al museo, y emerge purificada y fresca»*.<sup>61</sup>

## ON SALE

En Barcelona —y no solo en Barcelona— existe un alto porcentaje de museos que brindan el servicio de *alquiler de espacios*, donde ofrecen el arriendo del vestíbulo para eventos corporativos, ruedas de prensa, desfiles de moda, rodajes o cenas de gala, lo cual merece hacer un comentario al respecto.

El vestíbulo de un museo no es un salón de fiestas. *«Los museos están de moda y es posible alquilarlos para otros fines porque poseen un “valor añadido” que le otorga la cultura y el arte a cualquier producto que se pretenda promocionar»*.<sup>62</sup> Diversas organizaciones están dispuestas a pagar cantidades considerables de dinero por alquilar el vestíbulo de un museo para recibir a sus invitados y ofrecer una copa de vino. Si bien en muchos casos esta actividad no interfiere en el funcionamiento del museo en sí mismo, están privatizando el espacio —durante la extensión del evento—, impidiendo que el vestíbulo sea el intercambiador y vertebrador de la actividad. En este sentido, el DHUB —uno de

62. HERNÁNDEZ, Francisca. «La museología ante los retos del siglo XXI» Revista N°1 *e-rph*, Revista electrónica de Patrimonio Histórico, 2007.





Figura 50. Evento *MACBA en familia*, Barcelona, 2013.

los museos más nuevos que tiene la ciudad— es proyectado desde su concepción con esta lógica, creando tres salas múltiples que consuman esta función. Si bien puede ser controvertible, al menos el espacio del vestíbulo no es comprometido.

Es importante filtrar el tipo de actividad que en él se celebra. Existe un antecedente de intervenciones puntuales que se han celebrado en el vestíbulo del MACBA, donde este ha demostrado ser un espacio con una inestabilidad programática capaz de transformarse. Los dibujos obtenidos de estos eventos demuestran su capacidad de mutar. No obstante, el museo debería brindar prioridad a convocatorias que tengan relación con el arte y la cultura —como han sido presentaciones de libros, actividades educativas, muestras de danza o música, entre otros—, evitando la banalización de su uso.

El espacio del vestíbulo no debería ser dominado por una actividad con un fin meramente económico. Es indudable que estas celebraciones representan una fuente considerable de ingresos para la institución. Sin embargo, no debería olvidarse que, los museos —excluyen-

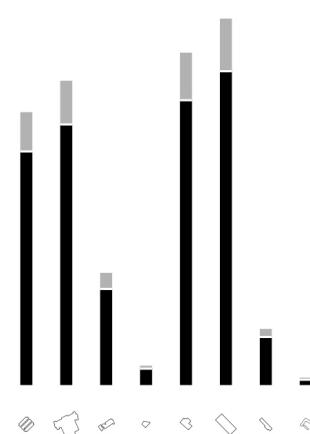


Figura 51. Porcentaje de visitas en 2018 a ocho museos en Barcelona. La barra gris representa el porcentaje de visitantes locales.

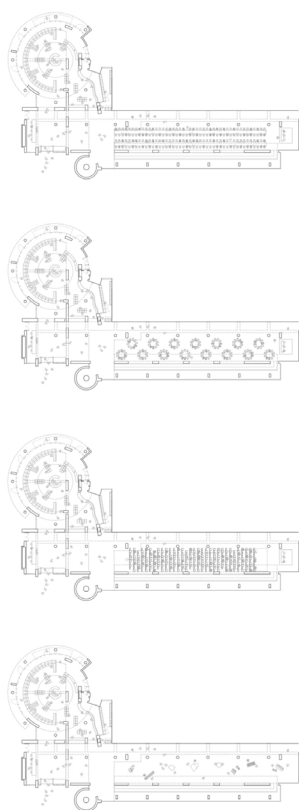


Figura 52. Dibujos de la planta del atrio del MACBA con el equipamiento de diferentes eventos. El vestíbulo representa el 25% del área total del museo.

63. LEY 17/1990, de 2 de noviembre, de Museos. Boletín Oficial del Estado. Comunidad Autónoma de Cataluña «DOGC» núm. 1367, de 14 de noviembre de 1990 «BOE» núm. 282, de 24 de noviembre de 1990.

64. GARCÍA, Fernando. SESÉ, Teresa. «Al día siguiente de los museos» periódico *La Vanguardia* 5 de mayo de 2020.

65. MANIFIESTO 2017, Museums Association. *Inspiring museums to change lives*, 2017.

66. FRIEDMAN, Yona. op. cit., pág. 68.

do a las instituciones privadas— son «*las instituciones permanentes, sin finalidad de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abiertas al público, que reúnen un conjunto de bienes culturales muebles, inmuebles e inmateriales, los conservan, los documentan y estudian, los exhiben y difunden su conocimiento para la investigación, la enseñanza y el gozo intelectual y estético y constituyen un espacio para la participación cultural, lúdica y científica de los ciudadanos*».<sup>63</sup>

Esta cuestión abre una discusión polémica y compleja, acerca de la autofinanciación de los museos. Pepe Serra, director del museo Nacional de Arte de Catalunya, manifiesta en una entrevista realizada en mayo de 2020 —en el contexto de la pandemia COVID-19— que «*deberíamos de abrir un canal de debate a escala internacional sobre el sistema de museos, porque la autofinanciación comporta algo muy perverso. ¿Somos un servicio público o no? Porque no puede ser que un museo cuelgue de un hilo porque no atracan cruceros en la ciudad. El coste de abrir las puertas de un museo lo deberían asumir las administraciones*».<sup>64</sup> En este sentido, en Inglaterra, la entrada gratuita a los museos nacionales es uno de los principales éxitos de la política cultural de los tiempos recientes. «*Desde que la entrada gratuita a museos nacionales fue reintroducida en 2001, la asistencia en promedio se ha duplicado*».<sup>65</sup> Evidentemente, no es una decisión de fácil implementación, ni desde las políticas públicas ni desde la institución museística, ya que para algunos implica cierta depreciación del museo. Sin embargo, sería enriquecedor que las ciudades discutieran acerca del papel que interpretan los museos en sus sociedades. En 2018, solo un 14,4% de los visitantes a los museos de Barcelona fueron barceloneses. El 85,6% restante fueron turistas que en la mayoría de los casos tienen como único objetivo hacer un *check* en su lista de visitas obligatorias en la ciudad. Las exposiciones de los museos albergan colecciones selectas, que en ocasiones están destinadas a un público determinado, en el que un gran porcentaje de la ciudadanía no encuentra lugar. «*A menudo hay un precio de entrada. Este precio en sí mismo selecciona a los visitantes. No necesariamente de acuerdo con su poder adquisitivo, sino más bien, de acuerdo a su evaluación de si la visita vale o no la pena*».<sup>66</sup>

Entonces cabe cuestionarse, ¿son realmente nuestros museos para nuestros ciudadanos? ¿Por qué podemos acceder gratuitamente a las bibliotecas, pero no a los museos? ¿No deberíamos democratizar los espacios culturales? ¿Solo logra acceder a la cultura quién puede —o está dispuesto a— pagar una entrada?



*Capítulo cinco.*

# SIMBOLOGÍA

*Ritual. Gritos del silencio. Sobre la luz. Armas inteligentes. Peligro de extinción. Tumores benignos.*



*Figura 53. «Mi mente se hunde en un brete». Del registro fotográfico de Lina Bo Bardi, 1985.*

## EL RITUAL

*Tarde gris en la ciudad. Nadie me espera. No sé a dónde me dirijo. Me mudé hace un tiempo. Camino sin rumbo, pero ya no me pierdo. Aún quedan charcos de anoche en las aceras. El bullicio, al otro lado del callejón, me invita a voltear a la izquierda. Acelero el paso, el alboroto me genera intriga. Pancartas hechas a mano disipan mis dudas. Había olvidado la manifestación de todos los años. Sonrío, me alegra que algunos lo sigan intentando. La multitud me absorbe y me pierdo entre ellos. La algarabía de unos niños corriendo distrae mi atención. De un momento a otro, los letreros se convierten en flashes. Una nueva muchedumbre parece caminar por mí. Atravesamos juntos el umbral de un portal monumental revestido de mármol. Unos pestillos de bronce encandilan mi atención. El guardia me hace un gesto, y el broche de su traje me confirma donde estoy. Al parecer, mis compañeros de ruta ya tenían entrada. Me toca hacer fila, como todos los mortales. Creí que iba a pagar menos. En busca de los aseos, camino inconscientemente. Caigo en la cuenta de que este lugar tiene algo de especial. La luz, que proviene de una claraboya, tensa el espacio. Se vuelve corpórea en el instante en que el personal de limpieza retoma su tarea. Todavía no descubro si el polvo proviene de la suela de unos borcegos o del marco de los cuadros. No conozco la antigüedad del edificio, pero me abruma su silencio. Mi mente se hunde en un brete. Pienso en la condición atemporal de los sucesos y objetos que protegen estos muros. No sé cómo son capaces de soportarlo todo. Yo no lo soy. Su inconmensurabilidad me aplasta. Asumirlo, me hace sentir insignificante. El gentío que me acompañaba ya no está presente en mi horizonte. Quizás, este fue el origen de la afonía del recinto. Me olvido del paraguas en el guardarropa, después de todo, ha salido el sol. Me echo a andar. La mano de una mujer vestida de negro sobre una cinta extensible me sugiere que aquí empieza el recorrido. Un cartel, en suficientes idiomas, me anuncia que estoy en el vestíbulo de un museo. Mi percepción, sin embargo, fue estar en uno desde el momento en que giré a la izquierda.*

El vestíbulo es el comienzo y fin de un ritual —del latín *ritus*— que se repite de forma invariable de acuerdo con un conjunto de normas ya establecidas. Tiene atributos físicos dados por las características del espacio, pero también posee una carga simbólica atribuida a lo que representa como lugar. El vestíbulo es un espacio complejo. Y complejo no refiere a complicado sino a la diversidad en su composición. En él convergen actividades diferentes y se reúnen en una armonía discordante. Aunque su disposición puede variar dependiendo de las características particulares del museo, implantación, forma, escala y el tipo de exposiciones que alberga, los acontecimientos que en él se celebran iteran comúnmente de un museo a otro.

La liturgia asociada a la visita de los museos está plasmada en nuestra memoria. Sin conocimiento previo del edificio específico en el que vamos a entrar somos capaces de predecir los programas que lo disponen, objetos que lo componen y conductas sociales que en él se celebran. El relato anterior describe un ritual recurrente: atravesar un portal, hacer una fila y comprar una entrada. Ofrecen folletos y audioguías como fieles acompañantes de recorrido. Carteles que piden silencio y no sacar fotografías. Es de los pocos sitios donde, a veces por obligación y otras por comodidad, hacer uso del guardarropa es algo habitual. Zonas de espera o bancos dispersos son ocupados por quienes aguardan a alguien que todavía está dentro. Otros, utilizan el espacio para investigar las exposiciones propuestas previo a experimentarlas. El vestíbulo tiene la capacidad de disminuir la intensidad del visitante, quien ayudado por el silencio del edificio en cuestión, entra en la tranquilidad del museo y comienza el *flanerie*.<sup>67</sup> Luego de consumada la visita, es el escenario de cierre donde el cuerpo y la mente tienen la oportunidad de procesar lo que se ha experimentado. Finalmente, son casi infalibles las librerías o tiendas que buscan vender un souvenir, recordando que el ritual del museo es ocasional.

Hacer acento en la experiencia simbólica que conlleva habitar un vestíbulo es la intención principal de este capítulo. Se hace hincapié en la capacidad que tiene el arquitecto de proyectar y condicionar el ritual desde la experiencia del individuo y su relación con el edificio. Se ponen en valor algunos ejemplos que concentran su energía no solo en una arquitectura funcional y con cierto interés estético, sino aquella capaz de encarnar, a través de la emoción en el visitante, el modo de transmitir un mensaje. En este sentido, se trae a colación algunas experiencias de aproximación al museo alternativas que se alejan de las

67. El término *flâneur* procede del francés, y significa paseante, callejero. La palabra *flanerie* —callejeo o vagabundeo— se refiere a la actividad propia del *flâneur*: vagar por las calles, callejear sin rumbo, sin objetivo, abierto a todas vicisitudes e impresiones que se presenten. El *flâneur* era, ante todo, un tipo literario en Francia durante el siglo XIX. Fue Walter Benjamin quien, a partir de la poesía de Charles Baudelaire, le hizo objeto del interés académico durante el siglo pasado, como figura emblemática de la experiencia urbana y moderna.



ideas preconcebidas, pero no por ello menos sugestivas. Se reivindica, finalmente, desde propuestas pasadas y acontecimientos recientes, el papel indiscutible del individuo en la experiencia museística.

## GRITOS DEL SILENCIO

La arquitectura define al espacio físico y, al mismo tiempo, condiciona la relación entre el individuo y su experiencia dentro de edificio. La percepción de un lugar la establece el espacio concreto, la experiencia pasada y la asociación emotiva que el individuo experimenta. Peter Zumthor describe a la arquitectura como una atmósfera en la que el edificio se compromete en una sensibilidad emocional, definida por un equilibrio en consonancia entre lo matérico y sensorial —materiales, texturas, luces, ritmos, tensiones, grados de intimidad, temperatura, sonidos y olores—.<sup>68</sup> En ese marco, el puente de Heidelberg, ya mencionado anteriormente, sirve a Heidegger para explicar cómo la inversión del valor del tiempo se corresponde con un cambio también radical en la noción del espacio. La característica del puente no es tanto su espacialidad en sí, como su capacidad para definir un lugar a través del establecimiento de ligaduras de orden emocional y espiritual.<sup>69</sup>

En este sentido, el vestíbulo es el espacio de transición física, mental y espiritual. La visión de los vestíbulos de los museos como espacios ritualizados se basa en teorías antropológicas sobre la transformación y la evolución cultural. El individuo durante esta transformación se encuentra en un estado liminal, de apertura y ambigüedad que caracteriza una fase intermedia, de transición entre un estado y el otro. El vestíbulo es el espacio donde el visitante se prepara en cuerpo y mente para el recorrido y, al mismo tiempo, donde cierra la visita y procesa lo que ha experimentado. El vestíbulo simboliza la distancia entre lo ordinario y lo extraordinario, transportando al visitante de la calle concurrida a la tranquilidad del recinto.

68. ZUMTHOR, Peter. «Atmósferas». Conferencia impartida en junio de 2003 en el palacio de Wendlinghausen, en el marco del Festival de Literatura y Música de Alemania.

69. ÁBALOS, Iñaki. *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000.

70. DEBORD, Guy Ernest. «Teoría de la deriva» revista *Internationale Situationniste* (1958-1969). Traducción extraída de *Internacional Situacionista*, vol 1: La realización del arte, Madrid, Literatura Gris, 1999, pág. 57.

Una vez dentro del museo, el visitante puede ser entendido como un *flâneur*, un caminante sin rumbo aparente que se deja llevar por los espasmos que el recorrido le ofrece. Para los situacionistas la deriva se presentaba como una técnica de paso sin interrupción a través de ámbitos variados. Guy Debord la definía como una técnica de tránsito fugaz a través de ambientes cambiantes.<sup>70</sup> En esa línea, es posible

mencionar la crónica «Florida la bien nombrada» donde el autor ofrece atributos consustanciales de la mirada del *flâneur*, cuando describe a la acción de caminar en el espacio público con la misma familiaridad que emplearía en el interior de un museo. Caminar sin prisa, en un paseo lento y maravilloso. Ambos contemplan todo lo que se encuentra a su alrededor, entendiendo al recorrido como espectáculo perpetuo.<sup>71</sup>

Dicho lo expuesto, es preciso afirmar que la experiencia es un componente dentro del proyecto de arquitectura y como tal, ha de ser ideada. El museo, como medio de comunicación, tiene la posibilidad de establecer el modo en que transmite sus mensajes. El arte puede ser percibido como mera información, pero también tiene la capacidad de conmover y despertar a la sensibilidad, la reflexión y la imaginación de los visitantes. Paul Valéry entendía a la obra de arte como emoción estética, desde el impacto positivo que puede generar su recepción sin importar el grado de refinamiento o formación del espectador.<sup>72</sup> Los museos deben estimular la imaginación a través de la acumulación de objetos que, al reunirse, cobran un sentido mayor que si los viéramos de manera independiente. Las palabras no pueden suplir la auténtica experiencia física y sensorial que nos transmiten las colecciones, puesto que nada sustituye a la experiencia sensorial ante el arte. «*La experiencia enmarañada no es únicamente un lugar de acontecimientos, cosas y actividades, sino algo más intangible que surge a partir del despliegue continuo de espacios, materiales y detalles superpuestos*».<sup>73</sup>

La experiencia comienza —y casi siempre termina— en el vestíbulo. Los recorridos que los museos nos ofrecen despiertan en la mente diversas emociones, pues todos vemos lo mismo, pero lo interpretamos de maneras distintas según la precepción personal del individuo y sus experiencias previas y, al mismo tiempo, en virtud del orden en que entra la información en la mente. La primera es imprevisible, puesto que depende únicamente del visitante. La segunda, sin embargo, es previsible y puede ser proyectada. Diversos proyectos han sido configurados desde su recorrido, donde el museo determina el orden en que la colección nos ingresa por los ojos. El ya mencionado *museo de crecimiento ilimitado* desarrollaba la idea de crear un edificio en constante crecimiento, entendiendo al museo como un ente vivo, capaz de crecer para poder exponer sus objetos a lo largo de un recorrido —y no solo contenerlos—. El Guggenheim de Nueva York materializa esta idea a través de una galería en forma de rampa, la cual rodea el vestíbulo coronado por un gran lucernario que ilumina la zona expositiva. En

71. GOMEZ CARILLO, Enrique. «Florida la bien nombrada» en *El encanto de Buenos Aires*. Madrid: Mundo Latino, 1921, pág. 49-64.

72. VALÉRY, Paul. «Noción general del arte». Texto original «Notion générale de l'art» publicado en *Nouvelle Revue française*, N° 266, 1 de noviembre de 1935. pág. 683-693.

73. HOLL, Steven. *Cuestiones de percepción: fenomenología en la arquitectura*. Gustavo Gili, 2014. pág. 14.

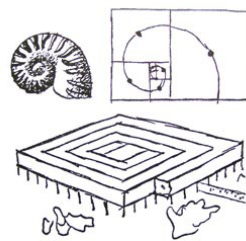


Figura 54. Propuesta para el museo de crecimiento ilimitado, Le Corbusier y Pierre Jeanneret, 1930.

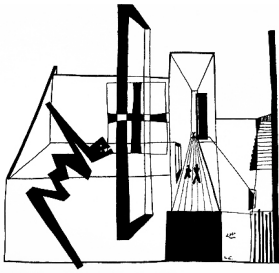


Figura 55. Propuesta para el museo del Eco, Mathias Goeritz.

el caso del museo judío, en Berlín, Libenskind proyecta el recorrido a través de tres ejes que representan las experiencias de los judíos en Alemania: continuidad, holocausto y exilio. En un caso diferente, el artista Mathias Goeritz realiza un dibujo ideográfico del museo del Eco donde proyecta la experiencia del visitante desde su propia técnica. En otro sentido, la visita al museo de Arte de Teshima puede describirse como una experiencia sensorial de principio a fin. Su vestíbulo se fusiona con la naturaleza de la isla a través de un sendero al aire libre, el cual baja la intensidad del visitante hasta alcanzar la calma necesaria para entrar al museo. El vínculo entre la arquitectura y la naturaleza, sus colores, sonidos y olores están íntimamente conectados y propician una composición emocional donde el individuo es parte de su propia experiencia.

## **SOBRE LA LUZ**

Proyectar la experiencia de habitar un museo es pensar como un espacio va a ser vivido por una persona y, por ende, la presencia del individuo es imprescindible. Para decir que la arquitectura logra transmitir y comunicar un mensaje es necesaria la existencia de un receptor. A tal efecto, resulta oportuno hacer un comentario acerca de la capacidad que tiene la luz de evocar diversas sensaciones en el visitante al momento de recibir dicho mensaje.

Antes que nada, cabe distinguir a la luz en su condición cuantitativa y cualitativa. La luz en los museos es un medio que permite la percepción del espacio y al mismo tiempo es el alma y esencia del edificio. En primer lugar, influye como componente en la configuración del espacio arquitectónico, generando una percepción cualitativa en el ambiente por parte de los visitantes. En segundo lugar, repercute en su incidencia física sobre los objetos expuestos y las personas, generando una apreciación cuantitativa que afecta a ambos: a los objetos, desde la conservación, y a las personas, desde el confort visual y su capacidad de observación. Si bien en el proyecto de un museo existen tantos problemas por resolver como en cualquier otro edificio, coexiste una complejidad añadida que radica en la necesaria conservación de las piezas. Es desafío de los arquitectos proyectar espacios que despierten fascinación en aquellos que los visitan, sin poner en riesgo los objetos en exposición.

Por consiguiente, la incorporación de luz natural influye en la calidad del vestíbulo. Lo cualitativo, relatado desde el ámbito de lo intangible, es percibido a través de sensaciones que el edificio provoca en el individuo. La presencia de la luz natural en lugares sagrados —iglesias y templos— presenta un significado intrínseco donde, a través del equilibrio entre la luz y la sombra, el espacio logra conmocionar al visitante. La presencia de espacios tenues o en contraluz, en consonancia con el silencio del museo, evocan una atmósfera de serenidad absoluta. Diversos autores abordan el tópico desde distintas aristas. Según Louis Kahn, un espacio no es espacio como tal sin la presencia de luz natural. El arquitecto concibe sus edificios desde la consonancia entre la luz y la elección de sus materiales, otorgando a estos un carácter monumental. La elección de la estructura es sinónimo de la elección de la luz que da forma al espacio proyectado, por lo que, el edificio debe poder leerse como una armonía de espacios iluminados. *«Aun un espacio concebido para permanecer a oscuras debe tener la luz suficiente, proveniente de alguna misteriosa abertura, que nos muestre cuán oscuro es en realidad»*.<sup>74</sup> En otra línea, Alberto Campo Baeza entiende a la luz

74. KAHN, Louis. *Forma y diseño*. Buenos Aires: Nueva Visión Argentina, 2004.

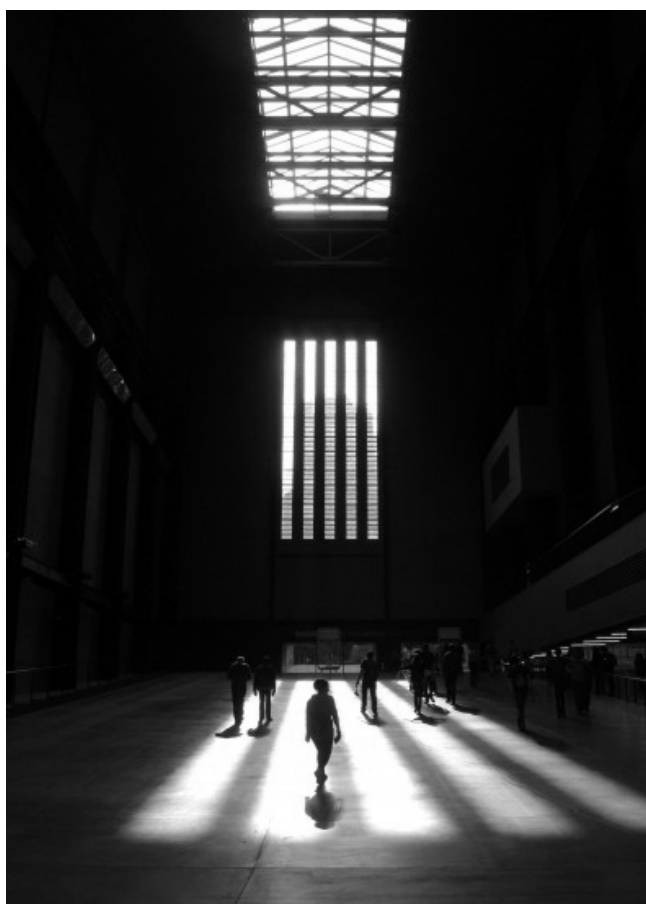


Figura 56. Atardecer en la sala de turbinas de la Tate Modern, Londres.

75. BAEZA, Campo. *La idea construida*. Valencia: TC Cuadernos, 2015. pág. 27.

como un material en movimiento, el cual tiene la capacidad de vencer la gravedad del espacio. El movimiento es conseguido en el diálogo entre el espacio, la luz que lo recorre y el individuo que lo habita. Este describe la pesantez de la materia grávida, inevitable e imprescindible al momento que es vencida por la luz, haciendo levitar el espacio. «*La imponente masa del Panteón, cuya forma esférica ideal hace patente la potencia aplastante de ese espacio, al conjuro del sol que atraviesa el óculo magnífico, se levanta en inefable movimiento como si de una levitación se tratara. La luz que ha vencido a la gravedad convoca a la belleza sublime*». <sup>75</sup> La luz se torna un componente esencial para toda posible comprensión de la cualidad de un espacio arquitectónico.

76. Malraux manifiesta el problema del conocimiento parcial y *distorsionado* del mundo del arte, limitado a la visita del Museo del Louvre. La solución del ensayista viene de las fotografías de los objetos artísticos. Analiza la fotografía como una plataforma accesible y universal, que por medio de la reproducción hace asequible la obra de arte al mundo entero. La idea fundamental de la propuesta es que toda persona tenga la posibilidad de confeccionar su museo a medida, donde las exposiciones engloben aquellas obras de arte que más se ciñan a sus gustos e intereses particulares, a la sensibilidad artística de cada uno. A modo de libro de arte o álbum, con las páginas como paredes en las que colocar objetos artísticos, creamos nuestro museo ideal de forma subjetiva. Este museo imaginario no tiene paredes ni muros ni ningún límite de espacio y tiempo, es portátil e ilimitado. El espectador elige las obras y crea su museo ideal.

Es preciso señalar que la presencia de la luz, desde estos dos puntos de vista, intensifica la transición física y mental del individuo en el vestíbulo. En él, y en presencia de luz natural, se materializa la suspensión del tiempo que conquista el momento de la transformación. La luz refuerza su carácter monumental, sublime y etéreo, siendo el espacio para la mutación física y emocional, tanto entre el exterior y el interior del edificio como en el cuerpo y la mente del visitante del museo.

## ARMAS INTELIGENTES

El museo como institución conserva, expone y comunica un mensaje a través de sus colecciones. En su evolución se ha ido adaptando a distintas circunstancias culturales y sociales enhebradas por la cualidad básica de ser una institución definidora de lo común, cuyas herramientas fundamentales son las imágenes. La propuesta ya citada para el *museo de crecimiento ilimitado*, de 1930, parece anticiparse al sentido inclusivo de la institución, como ágora en continua transformación de la cultura. Y, posteriormente, el espacio físico del museo que se expande hasta el infinito da un paso más allá cuando André Malraux propone, en 1953, superar la idea del límite físico del edificio para concebir un *museo imaginario* inseparable del mundo, <sup>76</sup> sentando las bases para su posterior proceso de digitalización.

La faceta del museo como lugar donde se define la cultura entendida como espacio de lo común ha cobrado especial significado en los últimos años, dando lugar a posicionamientos diversos. La pandemia ha evidenciado el proceso de digitalización del arte y resulta oportuno hacer un comentario al respecto. El confinamiento ha acelera-



do esta transición trasladando las colecciones más importantes del mundo a nuestro ordenador. Han surgido diversas plataformas que, llevan el entretenimiento y la cultura a casa, y los museos no han sido la excepción. Han surgido aplicaciones como *Virtual Museums*<sup>77</sup> las cuales se encargan de compilar las visitas virtuales a los museos, permitiéndonos comparar y optar cual nos incumbe visitar. Museos como El MoMa de Nueva York, El Prado de Madrid o la Tate Britain de Londres forman parte —valga la redundancia— de esta colección de colecciones. Recorridos virtuales y colecciones en línea son ahora consultadas y disfrutadas por cualquier persona con acceso a internet en cualquier parte del mundo de forma gratuita.

77. *Virtual museums*. Disponible en: <https://virtualmuseums.io/>

No obstante, la experiencia entre el individuo y el arte no debería ser únicamente visual, debido a que la experiencia física de recorrer un museo es única e irrepetible. En el museo digital la relación con la colección es fría y distante, simplificando y banalizando en cierta medida a la experiencia y sus contenidos. «*Un museo es una máquina para estimular la imaginación, para ver reunidas cosas que no se pueden —o es difícil— ver juntas: libros, objetos y maquetas, por ejemplo. Y para mostrarlas de otras maneras, como apiladas irreverentemente. Cualquier museo debe ser una experiencia espacial inolvidable, no un libro digital, y se debe visitar con otra gente (juntos), no al mismo tiempo que otros, como las redes. Un museo no es información. El mensaje en un museo es cómo se muestran las cosas, no sólo*



Figura 57. André Malraux en su casa de Boulogne sur Siene trabajando en su libro *El museo Imaginario*, 1953.

78. MONTEYS, Xavier. «¿Paseos virtuales?» periódico *El País*, 27 de marzo de 2020.

*las cosas que se muestran*». <sup>78</sup> Cabría cuestionarse qué es lo que un museo debería ofrecer y, al mismo tiempo, cuáles son sus límites tanto desde el concepto como desde la experiencia ante las obras de arte.

Aun así, es necesario comentar que la amenaza de lo virtual vista en ocasiones como una condena a la obsolescencia y posterior desaparición del museo, es actualmente una herramienta necesaria por parte de la institución que propicia su proceso democratizador. Es un instrumento de difusión y, paralelamente, ayuda en el control de las colecciones, acompaña algunas exposiciones y es componente activo imprescindible en la vida actual de los museos.

La disyuntiva entre lo virtual visto como democratizador de la cultura y a su vez el riesgo de trivializar la experiencia que incorpora permite hacer algunas reflexiones. La tecnología ha contribuido a acercar la institución a un público global y facilita la presencia virtual de las obras más allá de las paredes del museo. El aislamiento ha enfatizado a las plataformas digitales como nuestro resguardo ante la necesidad que tenemos los individuos respecto al consumo de cultura. Sin embargo, es claro que visitar un museo de manera digital no sustituye la experiencia de física de recorrerlo en persona. Sería entonces necesario encontrar el equilibrio entre las partes, entendiendo a la tecnología como una herramienta que, como tal, no es positiva ni negativa. Los paseos virtuales no deberían ser un *spoiler* ni querer sustituir a la visita presencial. En cambio, sería acertado ver a la tecnología como un arma inteligente, capaz de acercar la cultura a una ciudadanía a distancia, educar a aquellos no informados y, al mismo tiempo, ser un mecanismo capaz de instruir al visitante previo a la visita presencial, en favor de un mayor y mejor entendimiento y disfrute de la experiencia.

## PELIGRO DE EXTINCIÓN

El museo como espacio de información tiene por función principal conservar, exponer y divulgar la cultura. Ahora bien, existen propuestas que se salen de la norma habitual de comunicación, poniendo en valor la experiencia entre el mensaje y el individuo desde una mirada alternativa. Resulta pertinente no ser ajeno a ellas y traerlas a colación, como ejemplos diversos a la idea preestablecida que tenemos de museo. Lo que se describirá a continuación es una colección de mu-



seos en peligro de extinción. En la mayoría de ellos el vestíbulo como tal no existe, e incluso, algunos prescinden del edificio en su totalidad. La articulación se ve desmaterializada o reconfigurada con lógicas heterogéneas. Son propuestas que tienen en común situar a la experiencia entre el visitante y el museo como centro. Algunas, valoradas por su inteligencia y sensibilidad creativa y otras, desprestigiadas por desdibujar el objetivo primordial del museo. Estos ejemplos no pretenden ser modelos sino, simplemente, agitar las bases que tenemos preconcebidas.

### *La crítica a la arquitectura en favor de la colección*

La experiencia en relación con la arquitectura ha sido enunciada en el texto *Gritos del silencio*, refiriendo a aquellos museos que proyectan su morfología desde la experiencia física y sensorial entre el individuo y el mensaje. En los ejemplos citados anteriormente es la arquitectura quien tiene el protagonismo en la comunicación, pasando en muchas ocasiones la colección a un segundo plano. Sin embargo, diversos autores refieren a que, si el fin último del museo es comunicar un mensaje a través de sus objetos y obras de arte, el recinto no debiera dominar ante estos. En este sentido, Álvaro Siza describe al museo ideal como el museo ausente de espacio, sin paredes ni suelo ni techo, el cual no debe tener principio ni fin ni trayectos. Es sin espesores, sin aberturas, sin la sensación que limita el exterior del interior. El paisaje exterior al museo, en el sentido último y único: no existe. Para Siza, el museo es una nada, y la luz debe apagarse para que el fuego no se reavive inadvertidamente. En ellos la luz es tenue, cuidadosa, preferentemente impasible, e inmutable. «No debe herir los cuidados de Vermeer, no se debe competir con la luz violenta de Goya, o la penumbra, no se puede deshacer la atmosfera caliente de Ticiano, o la disecada de Picasso, todo eso escapa al tiempo y al lugar con un vuelo de la Victoria de Samotracia».<sup>79</sup>

Por su parte, Yona Friedman entiende al museo como un programa de ocio donde el visitante debería divertirse, poder pasear y comer algo mientras mira los objetos. Los objetos no son por tanto el único motivo para estar allí, sino que es posible disfrutar de ellos bajo la interpretación del espectador. En su concepción el edificio como tal era lo menos importante, no debería competir con los objetos que se exponen. Entiende al museo como un ensamblaje de soportes para exposiciones capaz de prescindir del edificio. «La arquitectura puede ser interesante si se la considera un “objeto expuesto” de uso cotidiano. Sin

79. SIZA, Álvaro. *Textos*. España: editorial Abada, 2014. Texto: «Exposición de Serralves *Expor*» pág. 333-337.

80. FRIEDMAN, Yona. óp. cit., pág. 72.

81. ECO, Umberto. PEZZINI, Isabella. *El museo*. Editorial Casimiro Libros, 2014.

82. VALÉRY, Paul. «El problema de los museos» periódico *Le Gaulois*, 4 de abril de 1923.

*embargo, la arquitectura como un edificio hecho para contener una colección, en muchos casos, la destruye: o es demasiado “débil” y hace que la colección se vea insignificante, o es demasiado “fuerte” y “mata” a los objetos expuestos».*<sup>80</sup>

En otra línea, Umberto Eco plantea al museo del tercer milenio como el museo de una sola pieza.<sup>81</sup> Critica la acumulación de obras distintas y fuera de contexto, las cuales fatigan la mente y la visión, terminando con el goce estético de las piezas que se exponen. En este sentido, Paul Valéry afirmaba que *«así como el sentido de la vida se ve violentado por ese abuso del espacio que constituye una colección, no ofende menos a la inteligencia una apretada reunión de obras importantes. Cuanto más bellas son, cuanto más excepcionales efectos de la ambición humana, más deben distinguirse. Son objetos raros, que sus autores hubiesen querido únicos. Ese cuadro, se dice a veces, MATA a los que tiene alrededor».*<sup>82</sup> Esta idea es materializada, casi un siglo más tarde, en el museo de arte de Teshima por Ryue Nishizawa, en una pequeña isla del Mar Interior de Japón. La arquitectura del museo coexiste con una única obra de arte de la artista Rei Naito, donde el conjunto genera una fusión del ambiente, naturaleza, arte y arquitectura, que hace a todos los elementos funcionar juntos como una sola entidad.



Figura 58. Museo de Arte de Teshima, Japón.

*La crítica a la colección en favor del individuo*

En otra línea, Marcel Duchamp sitúa al visitante como centro desde una crítica a las colecciones. Su propuesta del museo portátil<sup>83</sup> parte del vaciamiento crítico de la obra de arte. Plantea la total problematización del espacio de la galería de arte y de la organización del museo, y realiza una propuesta que consiste en una caja a modo de maleta manejable o maletín en el que expone reproducciones en miniatura de sus pinturas y esculturas más significativas del *ready-made*.<sup>84</sup> Una caja de viaje desplegable repleta de sus tesoros personales, la cual le permite llevar a todas partes sus grandes trabajos.

Desde una premisa similar se materializa el *museo en la calle* de Yona Friedman, en Como, donde a través de una acumulación de cajas de plexiglás propone al individuo como el propio coleccionista: cualquier persona del barrio podía exponer los objetos que quisiera mostrar; o el *museo de los grafitis* en París, donde laminas flexibles de plástico extendidas sobre árboles y postes de luz fueron lienzo para que el visitante *grafiteara*. En el mismo orden, cabe mencionar el proyecto no construido para el *museo del siglo XXI*, en el que Friedman propone

83. En francés *Boite en valise*, propuesta de Marcel Duchamp desarrollada en 1941, fue marco para múltiples propuestas posteriores.

84. El *ready-made* hace referencia al objeto cotidiano, ya manufacturado, que el artista eleva a la categoría de obra de arte sin apenas modificarlo. Surge como una crítica al arte formalista y a la formación académica e intelectual del propio artista.



Figura 59. El museo portátil de Marcel Duchamp, 1941.

85. La *Ville Spatiale*, en castellano *Ciudad Espacial*, fue una propuesta de Yona Friedman de 1958-1962 donde proponía una estructura de geometría tédrica, que admitiría la inserción de volúmenes habitables.

Los habitantes tendrían la libertad de dar forma a su hábitat individual y al trazado de la ciudad según su preferencia.

Fue inspiración de proyectos posteriores como *plug-in city* de los Archigram, entre otros.

86. ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets Editores, 1995.

87. Desde un contexto histórico, la reformulación del concepto del museo responde a un proceso complejo. En Francia, por ejemplo, la relación entre el museo y la población cambia aceleradamente. A finales de los años sesenta, Bourdieu —sociólogo— lamentaba el carácter elitista del público del museo y, Rivière —museólogo—, se esforzaba por fomentar y ampliar su presencia en el museo en un gesto que mezclaba progresismo y paternalismo. El museo era solo para unos pocos ilustrados y estaba perdiendo atención. En el afán de querer flexibilizarse y acercarse a la sociedad, una década después, el público ya se había convertido en masa y la experiencia cultural estaba en manos de un turismo cada vez más global. En los años ochenta se consolidó un museo obsesionado por los números, de visitantes y de ingresos por visitante, donde la cuestión ya no era favorecer el acceso del público al museo entendido como un espacio de conocimiento, sino satisfacer un público de masa, pasivo y consumista.

construir una *Ville Spatiale*<sup>85</sup> pequeña y, simplemente, dejar que sea habitada. Algunos objetos o instalaciones de uso cotidiano se seleccionarían y se guardarían como testigos para que, cien años después, se completara ya que era un museo que se construiría a sí mismo. La colección por tanto no estaría planeada previamente, sino que se encontraría en un proceso de cambio constante.

Estos ejemplos, tanto los que critican a la arquitectura en favor de la colección como los que critican a la colección en favor del individuo, cuestionan algunos de los pensamientos asentados que tenemos en nuestro acervo. El museo debería asumir un papel activo en la contemporaneidad, cuestionando la guillotina de la que hablaba Bataille pero sin trivializar su rol social. Diferentes momentos de crisis en la historia del museo han traído estas dos cuestiones a colación. En primer lugar, las críticas a la arquitectura en favor de la colección se contraponen al museo del espectáculo quien ha representado, en cierta medida, la banalización de sus contenidos. Desde esa perspectiva, resultan pertinentes estas propuestas que, restituyen el valor a la colección como obra de arte, resignificando la función comunicativa del museo como institución. En segundo lugar, las críticas a la colección en favor del individuo hacen un calado aún más profundo. Cuestionan, en parte, el egocentrismo de la institución totalitaria que pone su acento en colecciones y mensajes, descuidando al individuo. El museo, concebido para la conservación y divulgación de sus objetos, no debería dejar de lado al sujeto puesto que, finalmente, no debemos olvidar que un museo no es un museo sin sus visitantes.

## TUMORES BENIGNOS

La masificación del acceso a la cultura, transitada durante el siglo xx, ha provocado reacciones variadas. Umberto Eco describe este hecho —aunque no específicamente sobre los museos— planteando dos posiciones encontradas.<sup>86</sup> La primera, entendida como resultado coherente y consecuente de la democratización de la cultura, donde los cambios son saludablemente aceptados para la prolongación de la institución.<sup>87</sup> La segunda, como el fin de las condiciones —hasta ese momento indiscutibles— sobre las que se había construido la cultura occidental, entendiendo al cambio de modelo como un proceso de banalización. Jean Baudrillard, situado en el segundo grupo, critica duramente este

proceso describiendo al centro Pompidou como un monumento a la disuasión cultural en el que, las masas, acuden al cortejo fúnebre de la cultura.<sup>88</sup>

La democratización de la cultura ha cambiado el significado del museo. El arte que antes era observado por unos pocos e instruidos, ha pasado a ser telón de fondo de otras actividades. La intervención *Work No. 850*<sup>89</sup> de Martin Creed en la Tate Britain pone en evidencia como en la actualidad los visitantes ya no se detienen en las obras, despertando la polémica discusión acerca de cuál es el auténtico objetivo de estas. El museo pasa de un «público formado por espectadores individualizados, que se enfrentaban a las obras de arte expuestas como forma de perfección plástica y ordenadas en un espacio íntimo y refinado, en lo que debía constituir una práctica edificante [...] a la masa, un grupo humano indeterminado y acrítico cuya característica fundamental es la cuantitativa, que recorrería como una turba el espacio cada vez más sorprendente de los nuevos museos sin detenerse en ninguna obra concreta y sin aspirar a obtener de ese hábito mucho más que diversión»<sup>90</sup>. El museo deja entonces de ser un bien público para convertirse en un bien de consumo. Satisfacer a las masas incluye actividades cada vez más variadas, haciendo que restaurantes y tiendas —responsables de salvar los balances anuales— cobren mayor protagonismo. En la actualidad cocineros de renombre se asocian a restaurantes de museos, y se ha estandarizado la salida de las exposiciones a través de la tienda de regalos, como anuncia el documental *Exit through the Gift Shop*.<sup>91</sup> En los últimos treinta años hemos visto, además, como en distintas ciudades del mundo se han construido nuevos museos por el mero hecho de generar íconos de consumo capaces de convertirse en la imagen de un municipio o ciudad, en su mayoría proyectados por arquitectos del *star system* y sin una vocación museística real. El éxito de estos artefactos pasa a medirse por la cantidad de visitantes y no por la calidad de sus colecciones. La importancia radica ahora en que el público pase por el museo, sin importar que se detenga a mirar las piezas y reflexione o aprenda algo de ellas.

Ahora bien, diversas voces de alarma se han hecho oír en los últimos años. Medidas como subir el precio de las entradas en ciertas franjas horarias, limitar el aforo en algunas salas o equipar museos con bancos para suscitar un disfrute relajado promoviendo el estudio y debate sobre las obras intentan neutralizar al público de masas en pro de una experiencia enriquecedora. El MoMa de Nueva York ha instaurado las *Quiet mornings*<sup>92</sup> donde las personas tienen la oportunidad de

88. BRAUDILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairos, 1978. Texto «El efecto Beaubourg».

89. La intervención consistió en que, durante cinco meses, todos los días un atleta corría a toda velocidad los 86 metros de la galería central de la Tate Britain ante la segura sorpresa de los visitantes.

90. JIMENEZ-BLANCO, María Dolores. *Una historia del museo en nueve conceptos*. Cátedra, 2014. pág. 167.

91. *Exit Through the Gift Shop* es un documental británico-estadounidense de 2010 dirigida por Banksy.

92. Una vez al mes el museo abre las puertas más temprano que para el acceso general y se da la ocasión para visitar, durante hora y media, distintas partes del museo, pagando un precio reducido, y si así se desea, se puede meditar durante la media hora final frente a la cristalera que da al jardín de esculturas Abby Aldrich Rockefeller.



Figura 60. Sin mirar. Fotograma de la película de *Bande à part* dirigida por Jean-Luc Godard, Louvre, 1964.



experimentar una visita tranquila y de inspiración dentro del museo. Sin embargo, ninguna de estas medidas tiene la puja suficiente para contrarrestar la cuestión de raíz.

La pausa obligada que trajo la pandemia mundial en este 2020 permite hacer algunas reflexiones al respecto. Sin profundizar en las consecuencias económicas que ha representado —suficientemente mediatisadas en los últimos meses—, la crisis acarrea una oportunidad para repensar. El distanciamiento social que el virus nos exige desencadena en una experiencia diferente. El aforo en los museos se ha reducido en cifras significativas y debemos respetar la distancia entre los visitantes. Como resultado de cuidar al público, aflora la recuperación de la relación entre el individuo y la obra de arte. Nuevamente se estudian las colecciones a un ritmo sereno, y la calma ha vuelto a gobernar en los museos. La nueva experiencia, que es un efecto secundario del problema sanitario, aporta indirectamente la posibilidad de una experiencia individual. Es el fin a las exposiciones multitudinarias y los recorridos aleatorios. Se pondera nuevamente la calidad ante la cantidad, situando al visitante como prioridad. En palabras de María López-Fanjul —conservadora de los Museos Nacionales de Berlín— es «*el fin de la tiranía de los récords en números de visitantes, en favor de una experiencia museística centrada en el bienestar del público*».<sup>93</sup>

93. Véase RIAÑO, Peio. «El museo del futuro se despidе de las exposiciones de masas» periódico *El País*, 14 de abril de 2020.

A tal efecto, si el distanciamiento social realmente ha venido para quedarse y los eventos multitudinarios se han terminado definitivamente, resulta oportuno conjeturar acerca del museo venidero como el encargado de transmitirle a las generaciones futuras el modo en que se desarrollaban nuestras actividades en el pasado. Los artistas tendrán entonces el desafío de crear instalaciones capaces de transmitir la sensación de muchedumbre y el agobio que sentimos tantas veces en eventos culturales de diversa índole. Recitales y conciertos o eventos deportivos donde el público magnificaba las emociones y al mismo tiempo incomodaba en la apreciación del espectáculo o, incluso, las visitas al propio museo donde existía una dificultad para aproximarse a la obra de arte —la cual debía ser apreciada a través del gentío y sus palos de *selfie*—. Las instalaciones del futuro, en su búsqueda de contar nuestra historia, deberán plasmar las sensaciones que se producen en el individuo ante una aglomeración, los cambios de temperatura que el cuerpo experimenta y reflejar como dichas condiciones afectan a la recepción del mensaje. Es pertinente suponer que el museo tendrá el desafío de transmitir las experiencias y emociones que la cultura ha alcanzado en nosotros siendo, en definitiva, el ejercicio de repensar nuestra vida pasada y vernos a nosotros mismos como escaparate de las exposiciones del futuro.

La incertidumbre que traen las probables permanencias de las nuevas medidas sanitarias en nuestra sociedad hace pensar que es posible la perpetuidad de esta situación en el largo plazo. En este contexto cabe cuestionarse entonces, ¿quién es el virus?

El museo ha estado en una crisis permanente y ha sido sometido a un ininterrumpido proceso de transformación que origina propuestas y opiniones diversas. En este sentido y, sin intentar simplificar su complejidad, es necesario exponer que existen responsabilidades compartidas entre el museo y la sociedad en el proceso que ha banalizado la cultura. Sería pertinente que la situación actual fuera utilizada como trampolín mediador entre el museo estático y el museo del espectáculo, reinventando su concepto en pro de un equilibrio institucional. Desde una mirada un tanto optimista, es acertado sostenerse de aquellos cambios positivos que el virus ha regalado a nuestras sociedades y especialmente a nuestros museos. Estas alteraciones no debieran ser simplemente la batalla al virus, sino que sería deseable entender al virus como un medio y una oportunidad para repensar los sistemas de aproximación del museo a la sociedad.

Figura 61. Muchedumbre.  
Visitantes ante la Mona Lisa  
en el Louvre, París.







*Conclusiones.*

# DESENLACE

*Once miradas. Un vestíbulo es.*



Figura 62. Otras formas de mirar. Dos niñas en el museo de Arte de San Francisco pasan por alto el arte mientras juegan con un ducto de aire acondicionado, 1975.

## ONCE MIRADAS

Esta tesina es, en suma, una aproximación a la relación de la ciudad contemporánea con sus museos. Establecer el papel del vestíbulo como articulación entre las partes permite descomponerlo en una serie de aristas: urbana, morfológica, volumétrica, espacial, temporal, política, social, metafórica, análoga, distópica y simbólica. Las once miradas desprenden algunas reflexiones que, se tiñen de temas transversales a la disciplina arquitectónica y urbana. Es posible que existan otras que no han encontrado lugar en estos ensayos. Sin embargo, interesa manifestarlas como nuevos puntos de partida con el que una futura investigación pueda acercarse al tema. Se incita a educar la mirada para poder aprender a ver desde otras perspectivas puesto que, una observación no condicionada a un modo racional de conocimiento es la que permite no perder el asombro en los sucesos cotidianos y encontrar en ellos nuevos intereses hasta el momento ignorados. Cada una de estas miradas atañe a un filtro diferente que admitirá estudiar al tópico desde distintos puntos de vista. Podemos elegir mirar a través de una, de algunas o quizás todas juntas, ordenadas o superpuestas, del mismo modo que ha hecho la autora de este trabajo.

Transformar la visión del museo como monumento totalitario sin banalizar su significado, es probablemente el desafío más grande que presentan actualmente estos espacios. El museo no debe posicionarse desde una visión elitista, pero tampoco debe subestimar sus contenidos. La institución dedicada a la adquisición, conservación, estudio y comunicación de la cultura tiene un papel sustancial en nuestras sociedades. Al museo vamos a aprender, y para ello, debemos educarnos. El museo es para todo el mundo. Del mismo modo que la mirada con la que observamos al museo puede ser educada, el museo puede educar-nos y educar-se. La institución debiera pensarse a sí misma en

su rol público y laico, como un medio de expresión del arte desde la historia, así como en los conflictos y preocupaciones actuales de toda una sociedad. *«La cualidad de representar lo común, que hace del museo un centro de carácter tan cultural como social, subyace y determina a todos sus demás significados, ya sea entendido como preservador de un patrimonio compartido, como emisor de mensajes normativos o como receptor de cambios culturales, escenario de debates o productor de bienes de consumo cultural».*<sup>94</sup> Cada museo, con sus diversas características físicas y simbólicas, describe una singularidad que requiere reflexionar constantemente desde su propia perspectiva. Del mismo modo que en la vida, hay filtros que resultan más adecuados para unos que para otros. Finalmente, y posterior a estas aclaraciones, manifestar la ambición de que este trabajo sea el baluarte en el que perpetúe, desde la coincidencia o discrepancia, una nueva exploración.

94. JIMENEZ-BLANCO, María Dolores. *Una historia del museo en nueve conceptos*. Catedra, 2014, pág. 191-192.



Figura 63. Mirar desde otra perspectiva. Christian Hauscha en la expedición LT28E, 1992, Turquía.

## UN VESTÍBULO ES

Definir es fijar con claridad, exactitud y precisión el significado de una palabra o la naturaleza de una persona o cosa. En el desarrollo de las once miradas y diversos tópicos que ha desplegado cada ensayo han florecido numerosas referencias a lo que es, desde cada perspectiva, un vestíbulo. Antes de decir lo que sí es un vestíbulo resulta necesario el esclarecimiento de qué no lo es. Un vestíbulo no es un acceso, una puerta, un ingreso, un *hall*, un recibidor, un portal, un umbral, un porche, una entrada, una recepción, una boletería. No es un *foyer*, ni un atrio, ni una antesala. Tampoco es un pórtico ni un zaguán. Un vestíbulo es un vestíbulo.

El vestíbulo es una articulación. Es un lugar para la pausa y el diálogo. Materializa un espacio físico de características ambiguas. Es una extensión de la acera. Oficia de plaza pública. Es un espacio de transición. Puede ser una plaza cubierta o un pulmón en medio de la trama urbana consolidada. Es un espacio que actúa como anexo del espacio público de la ciudad. Es la primera y la última sensación que las personas experimentan en la visita. Es el espacio que recibe y despide al visitante. Es un área intermedia que media de nexo. Es donde acontece la comunicación e intercambio entre la institución y la ciudadanía. Es un espacio de relación como pieza arquitectónica y urbana. Es un componente flexible con la capacidad de disolver el límite que existe entre la ciudad y el museo.

Un vestíbulo es un espacio físico. Es un volumen arquitectónico. Una pieza urbana que se vincula o niega a la ciudad. Un espacio que se abre o cierra al edificio. Es un lugar de reunión. El lugar de conexión entre las partes. En ocasiones cobra vida y es escenario de exposiciones efímeras o eventos de diversa índole. Es un puente. Simboliza el nexo entre la ciudad y el contenido. Es donde se intercambian intereses.

El vestíbulo puede definir una estrategia proyectual. Puede disponer desde su centralidad toda la actividad del museo. Es un medio para hacerse cargo del entorno. Define una implantación. Existen algunos que son plazas, espacios exteriores que deben ser de la ciudad. Contenedores de actividades cívicas con la capacidad de trascender su individualidad. Actuar desde el vestíbulo es la estrategia apreciada con mayor frecuencia en las intervenciones museísticas. Su monumentalidad connota una muestra de poder institucional, intelectual y cultural. Su escala no es solo una muestra de grandeza. Es un espacio multipropósito. Su nobleza no depende del tamaño. Debe responder a la trama urbana en la que se implanta. Establece el tiempo vivido y la velocidad a la que es transitado. Es un espacio de intercambio entre la sociedad y la cultura. Es un condensador de flujos.

Un vestíbulo también es un espacio simbólico. Es un escenario de actividades políticas y sociales. Debe ser de libre circulación. Puede salir a la calle. Puede influir en su entorno. Debería ser un espacio activo y colectivo de intercambio entre la ciudad y la cultura. Es un escenario para manifestarse y expresarse. Su espacio está definido por la superposición de la arquitectura que lo define y las personas que lo habitan. No es un salón de fiestas. No debería ser dominado por una actividad con un fin meramente económico. Transmite un mensaje. Es un espacio con significado. Es una experiencia. Es el lugar para la transformación. Es una *heterotopía*, donde el individuo entra en clima previo a la visita. Es el espacio de transición física y sensorial del individuo. Separa lo ordinario de lo extraordinario. Anticipa al visitante que vivirá algo diferente. Tiene el propósito de ajustar la mente y el cuerpo para el máximo beneficio de la visita. Es el lugar de la resolución. El espacio proporciona la oportunidad para que el visitante cierre se visita y procese lo que ha experimentado. Simboliza el cambio. Es un espacio recíproco. Es donde se repite un ritual de forma invariable de acuerdo con un conjunto de normas ya establecidas. Representa una atmósfera intangible. Es una experiencia sensorial. Transporta al visitante de la calle concurrida a la tranquilidad del museo. Es el espacio de transición física, mental y espiritual.

Esta colección de afirmaciones representa cualidades encontradas al vestíbulo a partir del desarrollo de cada ensayo. Si bien dificultosamente un vestíbulo logre reunir las todas a la vez, su conjunto compone una definición un tanto utópica e ideal desde un punto de vista conceptual. En la búsqueda de una interpretación propia, es menester



propinar una síntesis a la colección de afirmaciones previas con el fin de aproximarse a la esencia real del término. En este marco, reinventar una palabra obliga a cuestionar sus características semánticas y definir las categorías gramaticales de la misma. Vestíbulo, que habitualmente es entendido como sustantivo por determinar una existencia real o material, en tanto se pone en valor su condición de expresar su cualidad y extensión, podría usarse también como adjetivo.

*Vestíbulo: Sust. Adj. Articulación física y simbólica entre la arquitectura y la ciudad. Sinónimo: Ninguno.*

*Física* entendida desde lo tangible y sensorial.

*Simbólica* entendida desde lo inmaterial y emocional.

*Arquitectura* como contenedor y contenido.

*Ciudad* englobando lo urbano y lo social.



*Instrumentos.*

# BIBLIOGRAFÍA

*Libros. Artículos. Conferencias y otros. Páginas web.  
Créditos de imágenes.*



Figura 64. Pinturas robadas por los nazis almacenadas en un punto de Recolección de los Aliados, Munich. ca. 1945-1949.

## LIBROS

ÁBALOS, Iñaki. *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

AMBROSE, Timothy. PAINE, Crispin. *Museum basics*. Nueva York: Routledge, 2012.

BATAILLE, Georges. «Museo» en *La conjuración sagrada: ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003.

BENJAMIN, Walter. «Historia y Coleccionismo» de 1937, en *Discursos interrumpidos*. Barcelona: Planeta, 1994.

BRAUDILLARD, Jean. «El efecto Beaubourg» en *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairos, 1978.

CLAIR, Jean. *Malestar en los museos*. España: Trea, 2011.

DESVALLÉES, André. MAIRESSE, François. *Conceptos clave de museología*. Francia: Armand Colin, 2010.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets Editores, 1995.

ECO, Umberto. PEZZINI, Isabella. *El museo*. España: Casimiro Libros, 2014.

FLORENSA, Adolfo. *La calle Montcada*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, 1959.

FRIEDMAN, Yona. *Arquitectura con la gente, por la gente, para la gente*. Barcelona: MUSAC + Actar, 2011.

GARCÉS, Marina. *Un mundo común*. Barcelona: Bellaterra, 2013.

HOLL, Steven. *Cuestiones de percepción: fenomenología en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014

HERNÁNDEZ, Miguel. «Contradictions in Time-Space: Spanish Art and Global Discourse» en BELTING, Hans. BUDDENSIEG, Andrea. *The Global Art World. Audiences, Markets, and Museums*. Berlín: Hatje Cantz, 2009.

JACOBS, Jane. *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Madrid: Capitán Swing, 2013.

JIMENEZ-BLANCO, María Dolores. *Una historia del museo en nueve conceptos*. Madrid: Catedra, 2014.

JUNCOSA, Patricia. *Josep Lluís Sert. Conversaciones y escritos. Lugares de encuentro para las artes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.

KAHN, Louis. *Forma y diseño*. Buenos Aires: Nueva Visión Argentina, 2004.

KOOLHAAS, Rem. *Acerca de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.

MALEUVRE, Didier. *Museum Memories. History, Technology, Art*. Stanford University Press, 1999.

MALRAUX, André. *El museo imaginario*. Madrid: Cátedra, 2017.

MONTANER, Josep María. *Arquitectura y crítica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2013.

*Museos para el siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

MONTANER, Josep María. MUXI, Zaida. *Arquitectura y política. Ensayos para mundos alternativos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.

MUÑOZ HERAS, Olvido. *Luces y sombras. Museos contemporáneos españoles*. Universidad de Sevilla. Serie: Arquitectura Nº 43, 2012.

SANTOLARIA, Ana. (Tesis doctoral) *Casa relato colección. La construcción del espacio a través de los objetos*. Doctorado en Proyectos Arquitectónicos RD/2011, ETSAB, UPC, 2019.

SIZA, Álvaro. «Exposición de Serralves *Expor*» en *Textos*. España: Abada, 2014.

PALLASMAA, Juhani. *Habitar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2016.

PAMUK, Orhan. *El museo de la inocencia*. España: Literatura Random House, 2009.

PARCERISA, Josep. RUBERT, María. *La ciudad no es una hoja en blanco*. Chile: Universidad Católica de Chile, 2000.

POMIAN, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: xvi<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècles*. París: Gallimard, 1987.

RIGGEN, Antonio. *Luis Barragán: escritos y conversaciones*. Madrid: El Croquis, 2009.

SMITHSON, Alison. «Doorstep» en *Team 10 primer*. Boston: MIT Press, 1968.

## ARTÍCULOS

ANGULO, Silvia. «El Hermitage reitera su apuesta por el puerto de Barcelona» *La Vanguardia*, 20.07.2020.

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA. «Museo creado y donado a la ciudad por Federico Marés» Barcelona, 1952.

BADÍA, Jordi. «Nuevos museos en viejos edificios» *Heritage & Museography* N° 9, 2012.

CONEN, Maria; LÜTJENS, Oliver. «Una conversación con Adam Caruso y Peter St. John» *El croquis* N°201, 2019.

DEBORD, Guy Ernest. «Teoría de la deriva» *Internationale Situationniste*, 1958.

«La sociedad del espectáculo» *Observaciones filosóficas*, 1967.

DROTNER, Kirsten. KRISTIANSEN, Erik. LAURSEN, Ditte. «The



museum foyer as a transformative space of communication» *Nordisk Museologi* N° 1, 2016.

GARCÉS, Marina. «Abrir los posibles. Los desafíos de una política cultural hoy» *Espai en blanc*, 2010. Consulta [31.05.2020] Disponible en: [http://www.espaientblanc.net/marina/wordpress/wp-content/uploads/2010/08/ABRIR-LOS-POSIBLES\\_MarinaGarces.pdf](http://www.espaientblanc.net/marina/wordpress/wp-content/uploads/2010/08/ABRIR-LOS-POSIBLES_MarinaGarces.pdf)

GARCÍA, Fernando. SESÉ, Teresa. «Al día siguiente de los museos» *La Vanguardia* 05.05.2020.

HEIDEGGER, Martin. «Construir, habitar, pensar» *Dramstadt*, 1951.

HERNÁNDEZ, Francisca. «La museología ante los retos del siglo xxi» *e-rph* N° 1, 2007.

HERREROS, Juan. «De la periferia al centro. La ciudad en tiempos de crisis» *R FADU* N°10, 2013.

KOOLHAAS, Rem. «The Generic City» *Domus* N° 791, 1997.

LLONCH, Nayra. SANTACANA, Joan. «El museo: ¿edificio o lugar?» *Heritage & Museography* N° 9, 2012.

MARTÍ, Carlos. «La manzana en la ciudad contemporánea» *Urbanismo COAM* N° 31, 1997.

MASCARELL, Ferrán. «Los museos de Barcelona (1975-2000). Noticias de 25 años de programas» *Metrópolis Mediterránea* N° 55, abril-junio 2001.

MONTANER, Josep María. «El museo como espectáculo arquitectónico», *Barcelona. Metrópolis Mediterránea* N° 55, abril-junio 2001.

MONTAÑES, José Ángel. «Propuesta ‘in extremis’ para ubicar el CAP junto al MACBA» *El País*, 29.03.2019.

«Los barceloneses siguen dando la espalda a sus museos» *El País*, 02.11.2019.

«Esta crisis cambiará la economía, pero no el sentido de un museo» *El País*, 04.05.2020.

MONTEYS, Xavier. «Las Glorias del Diseño» *El País*, 26.06.2008.

«¡Parece otra!» periódico *El País*, 12.02.2009.

«Errores monumentales» *El País*, 10.05.2012.

«Dos icebergs» *El País*, 24.05.2012.

«¿Tenemos los museos bien puestos?» *El País*, 05.02.2020.

«¿Paseos virtuales?» *El País*, 27.03.2020.

MUSEUMS ASSOCIATION. «Manifiesto 2017: Inspiring museums to change lives» Reino Unido, 2017.

RIÑÓ, Peio. «El museo del futuro se despide de las exposiciones de masas» *El País*, 14.04.2020.

SERRA, Pepe. «La pandemia ha acelerado la transformación digital de los museos» *ABC*, 06.04.2020.

SOLÀ-MORALES, Ignasi. «Teorías de la intervención arquitectónica» *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* N° 155, 1982.

SOLÀ-MORALES, Manuel. «Espacios públicos y espacios colectivos» *La Vanguardia*, 12.05.1992.

VALÉRY, Paul. «El problema de los museos» *Le Gaulois*, 04.04.1923.

«Noción general del arte». Texto original «Notion générale de l'art» *Nouvelle Revue française*, N° 266, 1935.

## CONFERENCIAS Y OTROS

BOLAÑOS, María. «Entre la ruina y el esplendor: los museos en el último siglo (1920-2020). El museo como malestar intelectual» *Conferencias Fundación Juan March*, 27.02.2020.

«Entre la ruina y el esplendor: los museos en el último siglo (1920-2020). La vanguardia se expone» *Conferencias Fundación Juan March*, 05.03.2020.

DERCON, Chris. «The new! Museum?» *Conferencia Fundación la Caixa*, Barcelona, CaixaForum, 09.05.2011.

HOLZHAUSEN, Johannes. «El gran museo» Documental, 2014.

HOOGENDIJK, Oeke. «El nuevo Rijksmuseum» Documental, 2014.

*LEY 17/1990, de 2 de noviembre, de Museos*. Boletín Oficial del Estado. Comunidad Autónoma de Cataluña «DOGC» N° 1367, de 14 de noviembre de 1990 «BOE» N° 282, de 24.11.1990. Referencia: BOE-A-1990-28240

PARTIDA, Mara. «La experiencia museística» *Conferencia Cultura ESTAB*, Barcelona, 12.02.2020.

SERT, Josep Lluís. «La relación entre la pintura y la escultura con la arquitectura» Simposio MoMa de Nueva York, el 19.03.1951. Publicado en *Interiors* N° 110, Nueva York, 1951.

SOKUROV, Aleksandr. «Francofonia» Película documental, 2015.

ZUMTHOR, Peter. «Atmósferas». Conferencia Wendlinghausen, *Festival de Literatura y Música de Alemania*, 2003.

## PÁGINAS WEB

*Estadística y difusión de datos, Ayuntamiento de Barcelona*. Consulta [10.02.2020]. Disponible en: <https://www.bcn.cat/estadistica/castella/dades/anuari/cap06/index.htm>

*Estudio Herreros. Áreas públicas del museo MALBA*. Consulta [27.03.2020]. Disponible en: <http://estudioherrerros.com/project/extension-museo-malba/>

*Virtual museums*. Consulta [29.04.2020]. Disponible en: <https://virtualmuseums.io/>

## CRÉDITOS DE IMÁGENES

Las fotografías y dibujos originales han sido modificadas cromáticamente con el fin de unificar visualmente el trabajo.

Figura 1 y 45. Archivos Nacionales. Louvre, París. © Pierre Jahan

Figura 2. © George S. Zimbel

Figura 3. Archivos de UIA

Figura 4. Dominio público

Figura 5. GARZÓN, Raquel. «Estambul y el museo de un amor inolvidable». El Clarín Revista Ñ, 13.03.19.

Figura 6, 7, 11, 12, 13, 18, 19, 21, 24, 25, 37, 40, 41, 43, 51 y 52. Dibujos de la autora.

Figura 8. Dibujo realizado por Richard Meier

Figura 9, 10, 16, 17, 22 y 34. © Florencia Köncke

Figura 14. © Josep Bracons, Catalan Art & Architecture Gallery

Figura 15. © Guillem F-H

Figura 20 y 28. FLORENSA, Adolfo. Conservación y restauración de monumentos históricos (1927-1946). Ayuntamiento de Barcelona, 1959. pág. 6 y 40.

Figura 23. © Kippelboy

Figura 26. Archivo Museo Picasso, Barcelona © Hernández

Figura 27. © Laurian Ghintiu

Figura 29. *Una habitación con vistas* © Goldcrest Films

Figura 30. © Sira Anamwong

Figura 31. Recuperado de: <https://www.researchgate.net/figure/Fi->

gura-1-Fragmento-del-Plano-de-Roma-realizado-por-Giambattista-Nolli-Fuente-Blog\_fig1\_277731696

Figura 32. Recuperado de: <https://carmelourso.files.wordpress.com/2013/06/jano-bifronte.gif?w=450&h=543>

Figura 33. © Fundación Frank Lloyd Wright

Figura 35. © Manuel Machado

Figura 36. © Carsten Höller

Figura 38. Recuperado de: <http://masarteaun.blogspot.com/2011/02/alberti-iglesia-de-san-francisco-de.html>

Figura 39. © Adrià Goula

Figura 42. Dibujo © Estudio Herreros

Figura 44. © Klaus Rinke

Figura 46. Recuperado de: <https://humanitiesunderground.org/the-occupation-of-arts-labor-an-interview-with-julia-bryan-wilson/>

Figura 48. © Robert Doisneau

Figura 49. Recuperado de: <http://luxflux.net/wp-content/uploads/2014/11/31.png>

Figura 49. Recuperado de: <https://phoebebishopwright.tumblr.com/post/84042325115/amp>

Figura 50. © Mavi Villatoro

Figura 53. Archivo del museo de Arte de Sorocaba © Juan Esteves

Figura 54. Dibujo de Le Corbusier y Pierre Jeanneret © Casa Abierta

Figura 55. © Mathias Goeritz

Figura 56. © Michelle Aldredge

Figura 57. © Maurice Jarnoux

Figura 58. © Iwan Baan

Figura 59. Recuperado en: <https://centrodelaimagen.wordpress.com/2011/05/18/el-museo-portatil-de-duchamp-de-georges-roque/>

Figura 60. *Bande à part* © Columbia Pictures

Figura 61. © Pedro Fiuza

Figura 62. Archivo museo de Arte Moderno de San Francisco.

Figura 63. SCHULZ-DORNBURG, Julia. Arte y arquitectura: nuevas afinidades. Barcelona: Gustavo Gili, 2000. pág. 102.

Figura 64. © Johannes Felbermeyer

Figura 65. © Shunk-Kender





*Construcciones complementarias.*







































# ANEXOS

*Síntesis de datos. Localización.*

SÍNTESIS DE DATOS

- ☐ El museo cuenta con este servicio
- ☒ Dato no encontrado
- Vistas de la Sagrada Familia, no hay registros sobre el museo específicamente
- Dato de todos los MUHBA
- Dato de ambos museos: Montjuïc y Montcada
- Dato de museo de Ciencias Naturales y Jardín Botánico

Se desconocen algunos datos de los arquitectos de edificios previos al siglo XX

MUSEOS		DATOS GENERALES			AÑO	USO INICIAL		ARQUITECTO/S
			DIRECCIÓN	€		MUSEO	OTRO	
	1	MNAC Museo Nacional de Arte de Catalunya	Parc de Montjuïc S/N	12,00 €	1929		<input type="checkbox"/>	Eugenio Cerdoya, Enric Catà y Pere Domènech i Roura
	2	MMCat Museo del Modernismo Català	Balmes, 48	10,00 €	1900-1903		<input type="checkbox"/>	Enric Sagnier i Vilavecchia
	3	Fundación Fran Daurol	Av. Francesc Ferrer i Guàrdia, 13	13,00 €	1929		<input type="checkbox"/>	Francesc Folguera y Ramon Reventós
	4	Caixa Forum	Av. Francesc Ferrer i Guàrdia, 6-8	6,00 €	1909-1913		<input type="checkbox"/>	Josep Puig i Cadafalch
	5	CCCB Centro de la Cultura Contemporània de Barcelona	Carrer de Montalegre, 5	8,00 €	1802		<input type="checkbox"/>	
	6	Fundación Antoni Tàpies	Carrer de Aragó, 255	8,00 €	1880-1882		<input type="checkbox"/>	Lluís Domènech y Montaner
	7	Fundación Joan Miró	Parc de Montjuïc S/N	13,00 €	1972-1975	<input type="checkbox"/>		Josep Lluís Sert
	8	MACBA Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona	Plaça dels Àngels, 1	11,00 €	1990-1995	<input type="checkbox"/>		Richard Meier
	9	Museo de la Catedral	Pla de la Seu, s/n	9,00 €	1298-1420		<input type="checkbox"/>	Fabre, Ripper, Roca, Burgués, Solà, Gual, Escuder, Mestres y Font i Carreras
	10	Frederic Marès	Plaça Sant Lu, 5	4,20 €	siglo XI		<input type="checkbox"/>	
	11	Palmero	Carrer de Judea, 2	6,00 €	siglo XV		<input type="checkbox"/>	
	12	Picasso	Carrer Montcada, 15-23	12,00 €	siglo XIII-XIV		<input type="checkbox"/>	
	13	Sagrada Família	Carrer de Mallorca, 401	15,00 €	1882-		<input type="checkbox"/>	Gaudí
	14	Museo Diocesà	Av. de la Catedral, 4	6,00 €	siglo XV-XVI		<input type="checkbox"/>	
	15	Can Fransis	Carrer de Roc Boronat, 116, 126	5,00 €	siglo XVIII		<input type="checkbox"/>	
	16	MEAM Museo Europeo de Arte Moderno	Carrer de la Barra de Ferro, 5	9,00 €	1792		<input type="checkbox"/>	
	17	Colección de Carrozas Fúnebres	Carrer Mare de Déu de Port 56-58	0,00 €	1980		<input type="checkbox"/>	Ø
	18	MCB Museo de Cerà Barcelona	Ptge. Banca, 7	15,00 €	1867		<input type="checkbox"/>	
	19	DHUB Museo del Disney Barcelona	Plaça de les Glòries, 37-38	6,00 €	2008-2013	<input type="checkbox"/>		MBM ARQUITECTOS
	20	Museo Olímpico y Deporte Joan A. Samaranch	Avinguda de l'Estatid, 60	5,80 €	2007	<input type="checkbox"/>		Xavier Basiana y Toni Camps
	21	Museo y Centro de Estudios del Deporte Dr. Melcior Colet	Carrer de Buenos Aires, 56	5,00 €	1911		<input type="checkbox"/>	Josep Puig i Cadafalch
	22	Monasterio de Pedralbes	Baixada del Monestir, 9	5,00 €	1326		<input type="checkbox"/>	
	23	MUHBA Vil·la Joana	Ctra. de l'Església, 104	0,00 €	siglo XVIII		<input type="checkbox"/>	
	24	MUHBA Plaza del Rey	Plaça del Rei, s/n	7,00 €	siglo I A.C - al XIII D.C.		<input type="checkbox"/>	
	25	MUHBA - Fabra i Coats	Carrer de Sant Adrià, 20	2,00 €	siglo XIX		<input type="checkbox"/>	
	26	MUHBA El Call	Placeta de Manuel Ribé, 3	2,00 €	siglo XIII		<input type="checkbox"/>	
	27	Museo de Arqueología de Catalunya	Passeig de Santa Madrona, 39	6,00 €	1927-1929		<input type="checkbox"/>	Pelagio Martínez y Paricio
	28	Museo de Historia de Catalunya	Plaça de Pau Vila, 3	6,00 €	1885-1902		<input type="checkbox"/>	Maurici Garrán
	29	MMB Museo Marítimo de Barcelona	Av. de les Drassanes, s/n	10,00 €	1283-1390		<input type="checkbox"/>	
	30	Museo Egipcio de Barcelona	Carrer de València, 284	12,00 €	1936		<input type="checkbox"/>	Ø
	31	Museo Etnológico y de Culturas del Mundo - Montjuïc	Passeig de Santa Madrona, 16	5,00 €	1973	<input type="checkbox"/>		A. Lozoya, B. Bassegoda Nonell, J. Puigdemonges y J. López
	32	Museo Etnológico y de Culturas del Mundo - Montcada	Carrer Montcada, 12	5,00 €	siglo XIII		<input type="checkbox"/>	
	33	Museo de la Música	Carrer de Lepant, 150	6,00 €	1999		<input type="checkbox"/>	Rafael Monco
	34	Museo de Badalona	Plaça de l'Assemblea, 1	6,50 €	1955-1966	<input type="checkbox"/>		Canal Pallàs
	35	El Born Centro de la Cultura y Memoria	Plaça Comercial, 12	3,00 €	1876		<input type="checkbox"/>	Josep Fontserè
	36	CosmoCaixa - Museo de la Ciencia	Carrer d'Isaac Newton, 26	6,00 €	1904-1909		<input type="checkbox"/>	José Domènech y Estapà
	37	Museo de Ciencias Naturales de Barcelona	Plaça Leonardo da Vinci, 4	6,00 €	2004	<input type="checkbox"/>		Herzog & de Meuron
	38	Jardín Botánico de Barcelona	Carrer Doctor Font I Quer, s/n	3,50 €	1999	<input type="checkbox"/>		Carlos Ferrater
	39	MGSB Museo Geológico del Seminario de Barcelona	Carrer de la Diputació, 231	0,00 €	siglo XIX		<input type="checkbox"/>	
	40	Camp Nou	Carrer de Aristides Maillol, 12	26,00 €	1957	<input type="checkbox"/>		Francesc Mitjans, Josep Soteras y Lorenzo Garcia-Barbón
	41	Museo del Chocolate	Carrer del Comerç, 36	6,00 €	1349-1506		<input type="checkbox"/>	
	42	Museo del Perfume	Passeig de Gràcia, 39	5,00 €	siglo XIX		<input type="checkbox"/>	Domènech i Montaner, Gaudí y Puig i Cadafalch
	43	Museo de los Automatas del Tibidabo	Parc d'Atraccions del Tibidabo, 3-4	2,00 €	1909		<input type="checkbox"/>	Ø
	44	Museo de la Erótica	La Rambla, 96 bis	9,00 €	1900		<input type="checkbox"/>	Ø
	45	Hash Marihuana Cànnamo & Hemp	Carrer Ample, 35	9,00 €	1800		<input type="checkbox"/>	

INTERVENCION POSTERIOR	ARQUITECTO/S	OTROS PROGRAMAS				ALQUILER DE ESPACIOS		VISITAS 2018
		TIENDA	CAFÉ	JARDÍN, PLAZA O PARQUE	OTROS	VESTIBULO	OTRO	
<input type="checkbox"/>	Augusto Dalmau Carr, Gae Aulenti, Enric Steegmann, Josep Benedito y Agustí Obiol	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>			<input type="checkbox"/>	891346
		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>				<input type="checkbox"/>	19985
				<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>	218790
<input type="checkbox"/>	Roberto Luza, Francisco Jose Asarta, Arata Isozaki y Roberto Brufau	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	800063
<input type="checkbox"/>	Helio Piñón + Albert Viaplana	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	465638
<input type="checkbox"/>	Amadó y Domènech Giraldu (1990) y Ábsalos+Senkiewicz Arquitectos (2008)	<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>	43582
<input type="checkbox"/>	Jaume Freixa	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	831210
		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>		331694
		<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>			0
			<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>		55947
								0
<input type="checkbox"/>	Joaquín Ros Ramis + Adolfo Florensa (1963) Jordi Garcés + Enric Soria (posteriores)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	978483
		<input type="checkbox"/>						4661770 *
								146168
<input type="checkbox"/>	BAAS			<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	15770
						<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	0
		<input type="checkbox"/>			<input type="checkbox"/>			0
		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>			<input type="checkbox"/>	150000
		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>	169293
			<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	44586
								0
				<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>	77881
								816989**
		<input type="checkbox"/>					<input type="checkbox"/>	816989**
<input type="checkbox"/>	Roldán + Berengué		<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	16169
								816989**
					<input type="checkbox"/>			40003
		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>	131855
		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>			<input type="checkbox"/>	301836
				<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>	270097
								61016***
		<input type="checkbox"/>			<input type="checkbox"/>			61016***
					<input type="checkbox"/>			39248
<input type="checkbox"/>	Alberto Malavía Muñoz	<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>			<input type="checkbox"/>	0
<input type="checkbox"/>	Enric Soria	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>			<input type="checkbox"/>	1080079
<input type="checkbox"/>	Jordi Garcés + Enric Soria	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>	1045961
		<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	238848****
				<input type="checkbox"/>			<input type="checkbox"/>	238848****
					<input type="checkbox"/>			0
		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>				<input type="checkbox"/>	1730335
		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>				<input type="checkbox"/>	132758
		<input type="checkbox"/>						0
								105527
		<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>				75000
		<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>				15653







01	Museo Nacional de Arte de Catalunya	16	Museo Europeo de Arte Moderno	31	Museo Etnológico y Culturas del Mundo - Montjuic
02	Museo del Modernismo Catalán	17	Colección de Carrozas Fúnebres	32	Museo Etnológico y Culturas del Mundo - Montcada
03	Fundación Fran Dauriel	18	Museo de Cera Barcelona	33	Museo de la Música
04	Caixa Forum	19	Museo del Disseny Barcelona	34	Museo de Badalona
05	Centro de la Cultura Contemporánea de Barcelona	20	Museo Olímpico y Deporte Joan A. Samaranch	35	El Born Centro de la Cultura y Memoria
06	Fundación Antoni Tàpies	21	Museo del Deporte Dr. Melcior Colet	36	CosmoCaixa - Museo de la Ciencia
07	Fundación Joan Miró	22	Monasterio de Pedralbes	37	Museo de Ciencias Naturales de Barcelona
08	Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona	23	MUHBA Vil·la Joana	38	Jardín Botánico de Barcelona
09	Museo de la Catedral	24	MUHBA Plaza del Rey	39	Museo Geológico del Seminario de Barcelona
10	Frederic Marès	25	MUHBA - Fabra i Coats	40	Camp Nou
11	Palmero	26	MUHBA El Call	41	Museo del Chocolate
12	Picasso	27	Museo de Arqueología de Catalunya	42	Museo del Perfume
13	Sagrada Família	28	Museo de Historia de Catalunya	43	Museo de los Automatas del Tibidabo
14	Museo Diocesà	29	Museo Marítimo de Barcelona	44	Museo de la Erotica
15	Cau Ferràs	30	Museo Egipcio de Barcelona	45	Hash Mariluzana Càntamo & Hemp



Figura 65. Museo de Arte  
Contemporáneo envuelto  
por Christo y Jeanne-Claude,  
Chicago, 1969.



Florencia Köncke